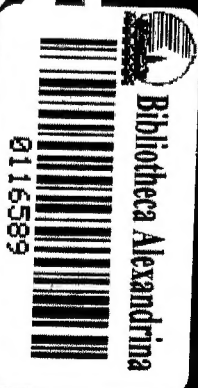


د. عبد الحميد عبد

الرواية الألمانية الحديثة

دراسة استقبالية مقارنة



دراسات نقدية عربية

السيف لفتي : زهير الحمو

الرواية الألمانية الحديثة

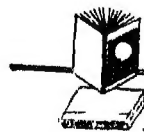
دراسة استقباينة مقارنة

دراسات نقدية عربية
« ٨ »

د. عبد الله عسب

الرواية الألمانية الحديثة

دراسة استقبالية مقارنة



مَنشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٩٢

الرواية الألمانية الحديثة : دراسة استقبالية مقارنة / عبده عبود .
- دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٣ ، - ٢٧١ ص ؛ ٢٤ سم . - (دراسات
نقدية عربية ؛ ٨) .

٨٠٩ - ١ ع ب د
٢ - العنوان
٣ - عبود
٤ - السلسلة
مكتبة الاسد

الايداع القانوني : ع - ١٢١/٢/١٩٩٣

إهداء

إلى كلّ أولئك الذين تتخطّى الأعمال الأدبيّة بفضل جهودهم
المضنية حدودها اللغويّة والحضاريّة ، لتجد طريقها إلى « الأدب العالمي » :
إلى المترجمين الأدبيين وعلماء الأدب المقارن أهدي هذه الدراسة
وأقدم شكري العميق . .

لكلّ الذين ساعدوني على إنجاز هذه الدراسة ، سواء من خلال
ملاحظاتهم القيّمة حول منهجها ومقولاتها ، أم عبر تقديم العون في جمع
المادّة الإستقباليّة المستخدمة . وهم كثيرون ، أخصّ بالذكر منهم
الصديقين : الدكتور بسّام طيبي ، الباحث والمفكّر العربيّ المعروف
باسهاماته العلميّة الهامّة ؛ والأستاذ (نوربرت ألتنهوفر) ، أستاذ
الأدب الألمانيّ الحديث في جامعة (يوهان ف . غوته) بمدينة فرانكفورت
/ م . كما أشكر زوجتي فريزه التجار ، على ما أبدته أثناء اشتغالي بهذه
الدراسة من صبر وتفهم .

ع . ع .

توطئة

لا أظنّ أنّ هنالك من يجادل أو يشكّ في أهميّة وضرورة دراسة إستقبال الآداب الأجنبية في الوطن العربيّ ، وذلك لما لتلك الظاهرة من أثر على تطور أدبنا العربي وحياتنا الثقافية عموماً . ولكن إذا كانت هذه مسألة متفقاً عليها ، فإنّ هنالك مسألة أخرى مرتبطة بها ، كانت وما زالت موضع كثير من الخلاف والنقاش ، ألا وهي كيف ندرس إستقبال الآداب الأجنبية ؟ هل ندرسه باعتباره تأثيراً أو مؤثرات أجنبية في أدبنا القوميّ ، كما فعل بعض الباحثين الذين تصدّوا لهذا الموضوع ، أم ندرسه اعتماداً على مفهوم جديد شامل للإستقبال الأدبيّ ، تمثّل الترجمة الأدبيّة والتقديم النقدي التفسيري والتلقّي المنتج عناصره الأساسية ؟ هل ندرسه بطريقة وصفيّة أم بطريقة نقديّة ؟ وعلى أيّ أساس نمارس النقد ؟

في هذه الدراسة لا نستقصي مجمل إستقبال الآداب الأجنبية في العالم العربيّ . فهذه المهمة العلميّة ، على جلالها ، تفوق بكثير إمكانيات وطاقات باحث واحد ، وتتجاوز حدود البحث الواحد . ما نقوم به هو دراسة تلقّي أحد تلك الآداب الأجنبية ، وهو الأدب الألمانيّ ، الذي لم يحظ حتى اليوم سوى بنذر يسير من إهتمام الباحثين . ولإعتبارات منهجيّة نشرحها في « المقدمة » ، فإننا ندرس إستقبال الأدب الألمانيّ انطلاقاً من مثال الرواية الألمانيّة ، فنستقصي

تلقّي أعمال أبرز ممثليها : « هانيريش مان » ، « توماس مان » ، « هرمان هيسّه » و « فرانتس كافكا » ، وذلك بعد أن نقدّم لمحة تاريخية عن مجمل استقبال الأدب الألمانيّ عربياً .

نأمل أن نتمكن عبر هذه الدراسة من تقديم نموذج تطبيقيّ لتلك الدراسات الإستقبالية النقدية ، التي يجدر بالباحثين العرب أن يجروها على استقبال كلّ الآداب الأجنبية التي يتفاعل معها المجتمع العربيّ الحديث ، وذلك بغية المساهمة في تعميق فهمنا لحاجب هامّ من جوانب واقعنا الأدبيّ والثقافيّ . ونحن على وعي تامّ لأنّ محاولتنا هذه بعيدة عن الكمال ، هذا إن جاز أصلاً الحديث عن الكمال في مجال العلوم الإنسانية ، ونفهم عملنا كمساهمة نرجوا لها أن تستثير مساهمات أخرى وتثير تساؤلات جديدة ، على طريق ترسيخ « خطاب » علميّ وفكريّ نقديّ ، قائم على تبادل الحجج بطريقة عقلانية بعيداً عن التسلّط والإرهاب والإنفعالية . فهذا الخطاب هو ، في رأينا ، وحده الكفيل بالألا نفع فريسة سهلة « للشيطان » ، وأن نصمد في نضالنا لصيانة هويتنا الثقافية القومية المنفتحة على كلّ ما هو تقدّميّ وتحرريّ فعلاً في الثقافات الأجنبية . (يقول مفيستو للتلميذ في الجزء الأول من دراما « فاوست » :
 ما أن تحتقر العقل والعلم ، أسمى قوّة يمتلكها الإنسان ، حتى استحوذ عليك من كلّ بدّ) .

وما دمنا ننتقل في هذه الدراسة من طريقة نقدية ، فمن الطبيعيّ أن يطال نقدنا ترجمات معينة وكتابات معينة . ولكن يهّمنا التأكيد أنّ النقد الموجه إلى هذا المترجم أو ذاك وهذا المؤلف أو ذاك ، غير موجه ضد أشخاصهم ، ولا يهدف إلى النيل من إنجازهم الثقافيّ ،

بل يرمي إلى كشف مواضع الضعف والخطأ بغرض التصحيح لا بغية
التجريح ؛ وانطلاقاً من شعور بالمسؤولية تجاه ثقافتنا القومية ، التي
تتحول الأعمال الأدبية الأجنبية بعد ترجمتها إلى جزء منها . لهذا
نأمل أن يُستقبل النقد برحابة الصلر والموضوعية اللتين يجلس بالمشقف
الحقيقي أن يتصف بهما ، لا أن يفهم هذا النقد كخدش لرجسية
متطرفة ، طالما أعاققت تقدّمنا الثقافي، وألحقت بمجتمعنا أفدح الأضرار.
ولنتذكر القول المأثور : « رحم الله امرأً أهدى إلى عيوب نفسي ! »

دير عطية أوائل ١٩٨٦ م .

د . عبده عبود

* * *

مقدمة

منذ أواسط القرن التاسع عشر تتفاعل الثقافة العربية بشدة مع الآداب الأوروبية وتتأثر بها من خلال الترجمة والنقد الأدبي والتلقي المنتج الخلاقي . وقد كان لهذا التفاعل نتائجه الكبيرة على الأدب العربي ، بعضها إيجابي والبعض الآخر سلبي . فمن أهمّ النتائج الإيجابية ظهور أجناس أدبية لم يعرفها الأدب العربي قبل أن يتفاعل بطريقة خلاقة مع الآداب الأوروبية ، مثل الدراما والرواية والشعر الحرّ . أما النتائج السلبية فتتمثل بالدرجة الأولى في حقيقة أنّ الآداب الأجنبية أصبحت تنافس الأدب المحلي على جمهور القراء ، مشكلة بذلك تحدياً حقيقياً له . وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ الآداب الأوروبية تمثل جزءاً من الثقافة الأوروبية ككلّ ، وهي الثقافة المسيطرة المتغلغة في عصرنا ، فإنّ تلقّي هذه الآداب في الوطن العربيّ يحمل في طياته لإحتمالات ومخاطر التغلغل الثقافي الأوروبي ، بكلّ ما يعنيه ذلك بالنسبة للمجتمع العربي من غربة ثقافية . إنّها جدليّة التناقضات « عبر-الثقافية » القائمة في المجتمع الدولي الحديث بين الثقافات المتغلغلة ، وفي المقدمة منها الثقافة الأوروبية التي هي ثقافة عصر العلم والتقنية ، وبين الثقافات المتغلغل فيها ، وهي ثقافات مجتمعات العالم الثالث ، ومن بينها الثقافة العربية (١) .

والأدب الألماني هو أحد الآداب الأوروبية التي تتفاعل معها

الثقافة العربيّة منذ مطلع هذا القرن . إلّا إن هذا التفاعل لم يحظ حتى اليوم بما يستحقّه من اهتمام النقاد والباحثين ، سواء في الوطن العربي أم في الأقطار الناطقة بالألمانية . فبينما يعثر المرء على عدد جيد من الأبحاث والدراسات حول تلقي آداب أوروبية أخرى في العالم العربي ، فإنّ الدراسات التي تدور حول تلقي الأدب الألماني عربيّاً مازالت قليلة جدّاً ، وما زال الإهمال يكتنف هذا الحقل من حقول البحث الأدبيّ المقارن . ويبدأ هذا التقصير بمسألة الحصر البيليوغرافي ، حيث لا توجد حتى اليوم بيبيوغرافيا مستقلة للعلاقات الأدبيّة العربيّة – الألمانية . أمّا تلك البيليوغرافيا التي وضعها الناقد والمترجم المصري مصطفى ماهر وزميله الألماني « فولفغانغ أوله » فتقدم للدارس مساعدة قيّمة ، نظراً لما تحويه من إشارات إلى الترجمات الأدبية من الألمانية إلى العربيّة ، إلّا أنّها بيبيوغرافيا غير متخصصة ، يجد فيها المرء إشارات إلى ترجمات أدبيّة جنباً إلى جنب مع إشارات إلى ترجمات في مجالات العلوم الطبيعيّة والإنسانيّة وسواها . ولأسباب عمليّة معروفة للجميع ، لم يتمكن المؤلفان من حصر جزء كبير من المواد المنشورة خارج مصر (٢) . وبصرف النظر عن مسألة الحصر البيليوغرافي يلاحظ المرء أنه لم تُقدّم حتى اليوم أية أبحاث تستحق الذكر حول مشكلات الترجمة الأدبيّة من الألمانية إلى العربيّة ، سواء في جوانبها التاريخيّة والسوسيولوجيّة ، أم فيما يتعلق بجوانبها اللغويّة والأسلوبيّة والبويولوجيّة . بل إن الدراسات اللغويّة والأسلوبيّة المقارنة في مجال اللغتين العربيّة والألمانية لم تزل في مرحلة البداية (٣) .

عموماً يمكن ردّ ذلك التقصير في دراسة تلقي الأدب الألماني عربيّاً

إلى الحواجز اللغوية والثقافية الكبيرة القائمة بين ألمانيا والوطن العربي .
 فقلّ أن نجد بين دارسي الأدب الألماني من الألمان من يختار اللغة العربية
 وآدابها كفرع إضافي ، أو من يتعلّم اللغة العربية كلغة أجنبية ، مفضّلين
 على ذلك دراسة أحد الآداب وإحدى اللغات الأوروبية . ومن الواضح
 أن هذا مظهر من مظاهر تمركز الاهتمام حول أوروبا (أويروتستبر
 يسموس) وإغفال ثقافات المجتمعات غير الأوروبية ، ولاسيما العالم
 — ثالثة منها . وهذه ظاهرة تطالعنا حتى في تلك المجالات التي يُفترض
 أن تكون خالية منها ، مثل علم الأدب المقارن ، الذي ينطلق من موقع
 أمميّ أو « ما فوق قوميّ » (٤) . ولكن لحسن الحظ فإنّ الاهتمام بالعالم
 الثالث قد تنامي في العقدين الأخيرين بشكل ملحوظ ، وتنامي معه
 الاهتمام بدراسة تلقّي الأدب الألماني في هذا الجزء من المجتمع الدولي .
 ومن الدلائل التي تشير إلى ذلك بوضوح ندوتان علميتان ، نُظمتت
 أولاها في جمهورية ألمانيا الاتحادية ونُظمتت ، الثانية في جمهورية ألمانيا
 الديمقراطية سابقاً . كان موضوع الندوة الأولى ، التي انعقدت في تشرين
 الثاني من عام ١٩٧٥ م : « تلقّي الأدب الألماني في الخارج » ، وقد
 دُعِيَ إلى تلك الندوة عدد من دارسي الأدب الألماني الذين ينتمون
 إلى بلدان العالم الثالث ، ومن بينهم الناقد والمترجم العربي المصري
 عبد الغفار مكاوي . وقد أُلقيت في الندوة بحوث متعددة حول تلقّي
 الأدب الألماني في أقطار مثل تركيا ومصر والبرازيل وكوريا (٥) . أمّا
 الندوة الثانية التي انعقدت في شباط من عام ١٩٨٠ م بدعوة من « مركز
 بريشت العالمي في برلين » فقد كان موضوعها : « بريشت في آسيا
 وأفريقيا وأمريكا اللاتينية » . ومن بين الذين شاركوا في هذه الندوة

نقاد مسرحيون ومترجمون من العالم العربي، مثل نبيل حفار ولميس عماري وعوني كرومي . ومع أن المداخلات والأبحاث التي أُلقيت في تلك الندوة تدور بالدرجة الأولى حول تلقي « بريشت » ، فإن المرء يستطيع أن يستخلص منها بعض الإستنتاجات حول تلقي الأدب الألماني عموماً (٦) .

أخذ هذا التوجه الجديد يعطي ثماره على صعيد الأبحاث ، حيث صدرت في الأعوام الأخيرة عدّة دراسات تتناول بعض جوانب تلقي الأدب الألماني في المنطقة العربية. ومع أن عدد هذه الدراسات مازال محدوداً ، فإنه يقدم الدليل على تزايد الإهتمام بدراسة العلاقات الأدبية بين ألمانيا والوطن العربي . من هذه الدراسات ذلك البحث القصير الذي ألقاه عبد الغفار مكاوي أمام ندوة « تلقي الأدب الألماني في الخارج » حول تلقي مسرحية « فاوست » للأديب الكلاسيكي الألماني « غوته » في مصر . فقد قدم مكاوي لمحة عن ترجمة أعمال « غوته » إلى العربية، وعن أهم ما كُتب بالعربية حول هذا الأديب ، كما تطرّق إلى استقبال « فاوست » بصورة إبداعية خلاقة من قبل كتاب مصريين معاصرين، مثل محمد فريد أبو حديد وتوفيق الحكيم وأحمد علي باكثير وعباس محمود العقاد . وقد شكّل هذا البحث فاتحة للدراسات وأبحاث أخرى حول تلقي « غوته » في الوطن العربي ، قام بوضعها مصطفى ماهر وكمال رضوان وناجي نجيب وعلاء الدين حلمي .

ضمن هذا السياق لابدّ من الإشارة إلى بحث قصير آخر أعدّه كمال رضوان ، وموضوعه تلقي أعمال الروائي الألماني «هرمان هيس» في المنطقة العربية ، وهو بحث ينطرق فيه المؤلف إلى بعض مشكلات

استقبال الأدب الألماني عربياً ، إضافة إلى استعراض ما تمّ ترجمته إلى العربية من أعمال (٧) . ومن الجدير بالملاحظة أنّ بحّثي مكاي ورضوان يتضمنان ، على الرغم من قصرهما ، ملاحظات وأفكاراً تتجاوز تلقي « غوته » و « هيسّه » ، ليلقيا الضوء على مجمل تلقي الأدب الألماني في العالم العربي . إلا أنّ الأديب الألماني الذي حظي تلقيه العربي بالقسط الأوفر من الدراسة ، هو الكاتب المسرحي « برتولت بريشت » . ففي عام ١٩٧٠ تقدّم دارس عربي سوري هو عادل قرشولي برسالة دكتوراه في جامعة « لايبزيغ » حول هذا الموضوع ، سعى فيها حسب تعبيره إلى التصديّ « لبعض حالات سوء الفهم والتفسير لطريقة المسرح الملحمي عند « بريشت » في التلقي العربي إنطلاقاً من مثال المسرحية التعليمية « الإستثناء والقاعدة » (٨) . وبعد ذلك تقدّم دارس عربي آخر هو مجدي يوسف برسالة دكتوراه أخرى حول تلقي « بريشت » عربياً ، حاول فيها من منطلق سوسيولوجي « أن يبين أهمية تلقي بريشت في مصر » (٩) . أمّا أطروحة الدكتوراه الثالثة حول تلقي « بريشت » في العالم العربي فقد وضعتها الدارسة العربية المصرية ناهد الديب ، وقامت فيها باستقصاء دور هذا الكاتب المسرحي في تطور المسرح المصري المعاصر . إضافة إلى رسائل الدكتوراه الثلاث هذه تشكّل الكلمات التي ألقاها المشاركون العرب في ندوة « بريشت في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية » مصدراً غنياً بالمعلومات المتعلقة بتلقي « بريشت » ، سواء على صعيد ترجمة المسرحيات ، أم على صعيد العروض المسرحية .

ومن الملاحظ أنّ هذه الأبحاث والمساهمات تعود برمتها إلى دارسي

اللغة الألمانية وآدابها « الجرمانيستيك » من العرب ، وهذا يرجع في المقام الأول إلى حقيقة أن القيام بدراسات مقارنة كهذه يتطلب إلماماً جيداً باللغتين العربية والألمانية وبالأدبين العربي والألماني ، وهو شرط يتوافر في دارسي الأدب الألماني من العرب قبل سواهم . ويلاحظ أيضاً أن معظم هذه الأبحاث والدراسات يدور حول تلقي « بريشت » عربياً ، وهذا ما يتفق مع حقيقة كون ذلك التلقي متقدماً على تلقي أيّ أديب ألماني آخر في العالم العربي ، حيث يُعتبر هذا الكاتب من أشهر الأدباء الألمان . ولكنّ هذا الوضع يترك من ناحية أخرى الانطباع بأنّ الوطن العربي لا يتلقى من الأدب الألماني سوى أعمال « بريشت » ، وهو انطباع خاطيء بالتأكيد . فهناك عدا « بريشت » أدباء ألمان آخرون يتمتعون في العالم العربي باهتمام كبير ، مثل : « غوته » و « كافكا » و « دورنمات » وسواهم . ولذا يمكن القول إنّ الوضع الراهن للدراسات لا يعكس بصورة صحيحة واقع تلقي الأدب الألماني عربياً . ومن الأمور التي تسترعي الإنتباه أنّ الباحثين العرب يتجاهلون دراسات بعضهم البعض ، بدلاً من أن يتممّوها أو يصحّحوا نتائجها . فمجلدي يوسف يتجاهل في رسالته الدراسة التي وضعها عادل قرشولي قبله بست سنوات ، بينما تتجاهل ناهد الديب كلتا الدراستين ، مدّعية لنفسها الريادة في مجال استقصاء تلقي « بريشت » في مصر . ولكن بالرغم من تلك المآخذ فإنّ أطروحات الدكتوراه الثلاث الآتفة الذكر تمثل خطوة متقدمة على طريق دراسة تلقي الأدب الألماني في الوطن العربي . فأهميتها تتجاوز مسألة تلقي « بريشت » عربياً ، ولاسيما حيث يتطرقواضعوها إلى قضايا ليست خاصّة بتلقي هذا الكاتب ، مثل المقدمات الاجتماعية

لعملية التلقي هذه ، ومشكلات الترجمة الأدبية من الألمانية إلى العربية ولا سيما ترجمة النصوص الدرامية ، التي تتقاطع في بعض جوانبها مع مشكلات ترجمة النصوص القصصية والروائية (١١) .

في دراستنا هذه نستقصي بعض جوانب استقبال الرواية الألمانية الحديثة في الوطن العربي ، ونعني تحديداً رواية القرن العشرين . فالرواية الألمانية تلعب بفضل خصائصها كجنس أدبي دوراً أساسياً في مجمل تلقي الأدب الألماني عربياً ، إذ إنّ إتساعها الملحمي والتضامنها الشديد بالواقع الاجتماعي يجعلها أقدر الفصائل الأدبية على أن تقدم للقارئ العربي ، إضافة إلى الجوانب الجمالية ، معلومات عن المجتمع المرسل وثقافته (١٢) . كما تمتلك الرواية عموماً أفضل فرص التلقي في الخارج ، وذلك لأنّ تحققها يتمّ من خلال المطالعة وعبر علاقة القارئ بالكتاب ، وليس من خلال العرض فوق خشبة المسرح ، كما هي عليه الحال بالنسبة للدراما . أما بالمقارنة مع الشعر فتمتاز الرواية بأنّ الخسارة الجمالية التي تنجم عن عملية الترجمة إلى لغة أخرى ، تبقى ضمن حدود مقبولة . فمترجم الرواية لا تواجه تلك المشكلات المستعصية التي تواجه مترجم العمل الشعري ، الذي يعتبره كثيرون غير قابل للترجمة إطلاقاً .

في هذه الدراسة ننتقل أيضاً من مفهوم خاصّ للإستقبال ، وهي خصوصية عملها موضوع البحث نفسه . فنظراً لأنّ المسألة تتعلق بتلقي أدب معين خارج حدوده اللغوية والثقافية ، فإننا نفهم الإستقبال كـ « توسط » من خلال الترجمة ، وكتفسير للعمل الأدبي من قبل النقاد ، وكتأثير على الأدب المتلقي (١٣) . أما تلقي العمل الأدبي المترجم

من قبل جمهور القراء ، وهو جانب يمثل الموضوع الرئيسي للدراسات التلقي الإمبريية ، فنكتفي بالإشارة إليه ، حيث تتوفر معلومات عن سعة الإنتشار . وهذا ما لا يحدث إلا نادراً ، وذلك لأن دور النشر العربية تنكتم على عدد النسخ المطبوعة من كتبها ، وكثيراً ما تنكتم حتى على عدد الطباعات .

وننطلق في بحثنا هذا من موضوع رئيسية ، تتلخص في أن إستقبال الآداب الأجنبية في الوطن العربي ، ومن بينها الأدب الألماني ، لا يتم وفقاً لمتطلبات الثقافة المرسلة فقط ، بل يخضع كذلك للحاجات الاجتماعية والثقافية للمنطقة المستقبلية . وإضافة إلى هذه المقولة ، التي باتت مقبولة من جانب قسم كبير من علماء الأدب المقارن ، فإننا نرى مع « ألريش ميركيل » أن هنالك حالات ناجحة وأخرى فاشلة من الإستقبال (١٤) . أما نجاح عملية التلقي فإن أول ما يشترطه هو توافر مقدمات اجتماعية وثقافية مناسبة في المنطقة المستقبلية ، تجعل تفهيم العمل الأدبي الأجنبي ممكناً . وهو يتطلب كذلك وجود « توسط » ملائم على صعيد الترجمة والتفسير ، أي توافر المترجم والناقد الجيدين . أمّا دور المترجم فهو أساسي في هذا المجال ، فالترجمة أمر لا غنى عنه في تلقي الآداب الأجنبية ، وقد لعبت على مدار التاريخ في العلاقات الأدبية الدولية دوراً أكبر من الدور الذي لعبه تلقي العمل الأدبي الأجنبي عن لفته الأصلية مباشرة من قبل أولئك الذين يحيدون تلك اللغة (١٥) . ويبدأ دور المترجم بانتقاء العمل الأدبي المرشح للترجمة . فالاختيار الصحيح هو ذلك الذي يستند إلى تقدير سليم وإحاطة جيّدة بالحاجات الثقافية للمجتمع المستقبل . أما إذا قام المترجم بتجاهل تلك الحاجات أو قدرها

بشكل خاطيء ، فإنه يحول مُسبقاً دون حصول التلقي الناجح للعمل الأدبي الأجنبي . ولذا فإننا نكثّر التعرّض إلى هذه المسألة والتأكيّد على أهميتها . ولكنّ الدور الأهمّ الذي يضطلع به المترجم في نجاح عملية التلقي يتعلق بنوعية الترجمة . فبدیهي أن ينتظر المرء من المترجم أن يحمّد اللغتين : اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها (١٦) . وإضافة لذلك لابدّ له من أن يمتلك ناصية اللغة الأدبيّة ، لا أن يترجم من خلال القاموس . وفي هذا يختلف مترجم النصوص ذات الشكل الفنيّ عن ناقل النصوص التي يمثّل المضمون أبرز ما فيها ، وهنا يتجلّى « الوجه الإبداعي » للترجمة الأدبيّة . فنحن نرى مع « كاتارينا رايس » أن « على المترجم الأدبي السعي لتحقيق « التقارب الأسلوبي » بين الترجمة والأصل ، وألاّ يقلّد العمل الأصلي بصورة عبوديّة ، كما يحدث في الترجمات « الأمانة » بالمعنى الحرفي والسطحيّ للكلمة . ولذا فإننا ، أثناء معالجتنا لنوعية الترجمة ، لا نكتفي بالسؤال عما إذا كانت الترجمة صحيحة من الناحية اللغوية المحضّة فقط ، بل نتساءل أيضاً عما إذا كان المترجم قد نجح في نقل الخصائص الجماليّة للنص الأصلي إلى اللغة المترجم إليها ، أي أفلح في الانتقال من « العمليّة اللغوية » إلى « العمليّة الأدبيّة » (١٧) . ومن جهة أخرى فإنّ كلّ ترجمة أدبيّة تنطوي على تفسير للعمل الأدبي المترجم ، أي تلقيّ هذا العمل من قبل المترجم . وفي هذه العملية يحدث تمازج بين الأفق الفكري للمترجم والأفق الفكري الكامن في العمل الأدبي (١٨) . ولذا فإنّ لكلّ ترجمة « بعداً ايديولوجياً » ، أو ما يطلق عليه البعض تسمية « نيّة المترجم » أو قصده ، وهي نيّة تزداد وضوحاً ، كما يقول « ما فرد شميلينغ » ، « كلّما كانت تنتمي

إلى منهج فكري محدد ، لا يحمل بالضرورة صبغة إجتماعية أو سياسية ، بل قد ينتمي إلى نظام غيبي أو ديني » (١٩) . ولذا رأينا من واجبنا أن نشير إلى ذلك البعد الإيديولوجي أو إلى اتجاه المترجم ، كلما رأينا مناسبة لذلك .

ولا نسعى في هذه الدراسة إلى إخضاع الترجمات لنقد لغوي .. (ألسني) صارم ، يتمثل في حصص وتنميط أخطاء الترجمة ، ولكن .. المستوى المتدني لنوعية معظم الترجمات ، جعلنا نعطي المشكلات اللغوية والأسلوبية الأساسية حيزاً واسعاً في تأملاتنا النقدية . كذلك فإننا لن نعالج نوعية جميع الروايات الألمانية الحديثة المترجمة إلى العربية ، بل كان لابد لنا من القيام بعملية انتقاء ، بحيث اقتصرنا على معالجة تلك الأعمال التي ينطوي تلقيها على جوانب هامة ذات دلالة كبيرة ، ونخص بالذكر تلك الروايات التي تُرجمت إلى العربية أكثر من مرة ، أو تلك التي بركت أثراً في الأدب العربي ، وهذا ينطبق على رواية « هاينريش مان » : « الملاك الأزرق » و رواية « آل بودنبروك » لـ « توماس مان » وعدد من روايات « هرمان هيس » و « فرانكن » كافكا .

أمّا الشرط الرئيسي الآخر لنجاح إستقبال العمل الأدبي الأجنبي فهو « التوسط » النقدي - التفسيري المناسب ، إذ إن دور الناقد الأدبي يأتي من حيث الأهمية بعد دور المترجم . فهو يضطلع : إضافة إلى الوظائف المعتادة للنقد الأدبي بوظيفة أخرى ، تتمثل في إعلام القارئ العربي بالنسب والإجتماعي الثقافي والتاريخي للعمل الأدبي المترجم . وفي هذه الحالة لا يستطيع الناقد الإنطلاق من أن القارئ على الملأ .

.. بمجتمع وثقافة المنطقة المرسلية وتاريخها الأدبي ، كما يفعل في الأحوال العادية ، بل هذه مهمة إضافية تقع على عاتقه كناقذ ، وبفضل جهوده يمكن أن يتوافر أحد الشروط الضرورية لفهم العمل الأدبي الأجنبي . ضمن السياق التاريخي والثقافي الذي يجهله معظم القراء العرب (٢٠) . ومن أجل توسيع ذلك الفهم يبرر الناقد أن يستخدم منهجاً مقارناً ، وذلك بأن يعقد مقارنة بين العمل الفني الأجنبي وبين أعمال من الأدب المحلي ، الأمر الذي يقرب هذا العمل إلى أذهان المتلقين ويسرهم فهمه . إلا أن استخدام طريقة النقد المقارن لا يجوز أن يؤدي إلى طمس الفروق بين الأعمال المقارنة ، وإلى اصطناع أوجه شبه وتطابق لا تستند إلى أساس ، وبصورة غير تاريخية (٢١) .

ولكن الناقد لا يكتفي في معظم الأحيان بإعلام القارئ بصورة موضوعية ، بل يقدم له رؤية ذاتية وإيديولوجية للعمل الأدبي الأجنبي ، قد تعارض بشكل صارخ مع الدلالات التي ينطوي عليها العمل ، مما يؤدي إلى نشوء حالات من سوء الفهم الشديد (٢٢) . ولذا فإننا نعالج الإستقبال النقدي — التفسيري للرواية الألمانية الحديثة في الوطن العربي بشيء من التفصيل . وهذه المناسبة نود الإشارة إلى أن المقدمات والإفتتاحيات التي يكتبها المترجمون مازالت تمثل الشكل الرئيسي ، بل الوحيد في كثير من الحالات ، للأدبيات الثانوية العربية حول الرواية الألمانية الحديثة وحول الأدب الألماني عموماً . وفي حالات قليلة توجد دراسات مونوغرافية ، غالباً ما تكون مترجمة ، حول بعض الكتابات الألمانية (٢٣) . وبالإضافة إلى هذين النوعين من المراجع هنالك تلك المقالات والأبحاث القصيرة المترجمة والمؤلفة ، التي تنشرها

الدوريات الأدبية والثقافية العربية ، وقد قام ماهر وأوله في سلسلتهم بالبيلوغرافية بحصرها جزئياً . أما المقالات ومراجعات الكتب التي تصدر في الصحف اليومية والأسبوعية ، فما زالت بعيدة عن الحصر البيلوغرافي . لذا يجد الباحث نفسه مضطراً لأن يقتصر على الإشارة إلى تلك المواد النقدية الصحفية التي يجمعها بوسائله الشخصية التي لا تخلو من العرضية .

وثمة وجه ثالث لإستقبال الرواية الألمانية الحديثة عربياً ، ألا وهو « التلقي الخلاق » أو المنتج من قبل القاصين والروائيين العرب . ولعل أهم مجالات هذا النوع من التلقي هو الإستفادة من الشكل الأدبي للروايات المذكورة ، وذلك إنطلاقاً من إهتمام المتلقين المنتجين بالجنس الأدبي على وجه الخصوص . وترجع أهمية هذا الإستقبال الخلاق إلى حقيقة أن الرواية العربية لم تبلور كجنس أدبي مستقل إلا في النصف الأول من القرن العشرين ، وهي عملية لعب فيها التلقي المنتج للرواية الأوروبية دوراً تجديدياً هاماً (٢٤) . وحتى بعد أن توطدت الرواية العربية واحتلت مكانها المناسب بين الأجناس الأخرى في الأدب العربي الحديث ، فلنما لم تتوقف يوماً عن التفاعل مع الرواية الأوروبية ، التي ما زال كثير من الروائيين العرب ينظر إليها ضمناً أو صراحة كقدوة ومعيار .

وبالمقارنة مع هذا المجال من الإستقبال المنتج الذي ينصب على الجنس الأدبي ، تبدو لنا المجالات الأخرى من التلقي الخلاق للرواية الألمانية الحديثة ، مثل الإستفادة من عناصر مضمونية جزئية ، أو إعادة صياغة رواية معينة ، أو الإسترشاد بمجمل أعمال روائي ألماني من قبل أحد القاصين العرب ، محدودة الأهمية (٢٥) . فورد مثل هذه الأشكال من الإستقبال

الخلاق نادر جداً في تلقي الرواية الألمانية الحديثة عربياً . ولكن سواء تعلّق الأمر بالمجال الرئيسي أم بباقي مجالات التلقي الخلاق ، فإننا نكتفي في هذه الدراسة بالتعرض إلى الحالات المعروفة والهامة ، معتبرين أنّ معالجة جودة الترجمات والإستقبال النقدي - التفسيري . تمثل المحور الأساسي لبحثنا .

يغطي موضوع هذه الدراسة مساحة واسعة من الأعمال الروائية لـ « هانريش مان » ، و « توماس مان » و « هيرمان هيسّه » و « فرانتس كافكا » . وعندما عمدنا إلى ترك الموضوع واسعاً على هذا الشكل ، كنّا ننطلق من حقيقة أنّ الرأي العام الأدبي ، سواء في الوطن العربي أم في المنطقة الناطقة بالألمانية ، لا يعرف الكثير عن تلقي الأدب الألماني في هذه البقعة من العالم الثالث ، وأنّ وضعاً كهذا يجعل من القيام بدراسات تفصيليّة متخصصة حول التلقي العربي لأعمال روائي ألماني واحد أو لرواية ألمانيّة واحدة ، أمراً سابقاً لأوانه في الوقت الحاضر . إلّا أنّ إبقاء موضوع الدراسة واسعاً لا يعني بالضرورة جعله يشمل كلّ الروائيين الألمان، أو كافة الأعمال الروائية الألمانية التي تلقتّها المنطقة العربيّة ، لأنه إذا تمّ ذلك في دراسة واحدة ، فلن تكون محصّلتها أكثر من تقرير أدبيّ مطوّل .

ولكي نتمكّن من التوصل إلى نتائج وقناعات مجدية كان لا بدّ لنا من القيام بعملية انتقاء للكتّاب وللأعمال التي نثوّل معالجتها ، بحيث اقتصرنا على دراسة تلقي أعمال أولئك الروائيين الألمان ، الذين يشكّلون مراكز الثقل في تلقي الرواية الألمانية الحديثة عربياً ، وهؤلاء

هم : « توماس مان » و « هزمان هيسه » و « فرانتس كافكا » . أما « هانريش مان » فيمثل حالة استثنائية ، إذ إن تلقي أعماله لا يشكّل مركز ثقل ، ولكن روايته « الملاك الأزرق » حظيت في الوطن العربي بتقبل جعل منها حالة ممتعة وكبيرة الدلالة .

إننا نعي تماماً أن لكل منهجية إشكالياتها . ونحن لا نزعم أننا : أشبعنا موضوعنا بحثاً ، بحيث لم نترك زيادة لمستزيد . فتلقي الرواية الألمانية الحديثة سيظل في المستقبل أيضاً موضوعاً يطرقه الباحثون . ونحن نترك لهم أن يصححوا ، وحتى أن يدحضوا ما توصلنا إليه من نتائج . فالحوار « العلمي الموضوعي هو السبيل الوحيد إلى التقدم الفكري . ونحن نرمي من وراء هذا البحث إلى إلقاء الضوء النقدي على تلقي المجتمع العربي للرواية الألمانية الحديثة باعتباره نموذجاً لإستقبال الأدب الألماني والآداب الأجنبية عموماً ، كما جاء في « التوطئة » . وبالإضافة إلى ذلك نأمل أن يكون لهذا البحث شيء من ذلك التأثير الذي يحلم به معظم علماء الأدب المقارن والمترجمين الأدبيين ، ألا وهو المساهمة في تخطي التشويه وضيق الأفق اللذين أدّى إليهما التعصّب الإقليمي والقومي في دراسة الأدب ، وذلك من خلال « دراسة ظواهر تتجاوز حدود الآداب القومية » (٢٦) .

نودّ أن نختم هذه المقدمة بملاحظة فنية تتعلق بنقل حروف الكلمات ، وبأسيما أسماء العُلم الألمانية إلى العربية . فقد توصل المستشرقون الألمان منذ وقت طويل إلى نظام لنقل الأحرف العربية إلى الألمانية . أما دارسو

اللغة الألمانية وآدابها (الجرمانستيك) فلم يبذلوا حتى اليوم أيّ مجهود ناجع في هذا الاتجاه ، وما زال نقل الكلمات الألمانية إلى العربية يشكل مصدراً للعديد من حالات سوء الفهم ، التي تأخذ في كثير من الأحيان أشكالاً تبعث على الضحك. ومنعاً لحدوث مفارقات كهذه فقد أوردنا المصادر الأجنبية في لغتها الأصلية، ووضعنا ترجمتها العربية بين هلالين . كما اكتفينا في قسم الهوامش بإيراد اسم المؤلف وتاريخ الصدور ، وذلك توفيراً للمكان ، راجين من القارئ العزيز أن يرجع إلى العنوان الكامل في فهرس المراجع. وأخيراً لا بدّ من الإشارة إلى أننا قد أوردنا أسماء المؤلفين دون ذكر ألقابهم الأكاديمية ، لا حظاً من قدرهم ومكانتهم ، بل لأنّ ذلك أمر متعارف عليه في التأليف العلميّ .

* * *

استقبال الأدب الألماني عربياً

لمحة تاريخية

١ - البدايات

جاءت بدايات تلقي الأدب الألماني في الوطن العربي متأخرة بالمقارنة مع بدايات تلقي آداب أوروبية أخرى . ففي الوقت الذي ازدهر فيه تلقي الأدبين الانكليزي والفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، مما كان له أكبر الأثر على تطور الأدب العربي الحديث ، لم تُسجّل إلا في مطلع القرن العشرين بدايات متواضعة لاستقبال الأدب الألماني (١). ولم يكن هذا التأخر بالطبع وليد الصدفة، بل كانت له خلفياته الثقافية والسياسية، التي يمكن تلخيصها في المنحى الخاص ، الذي أخذته العلاقات العربية — الألمانية في التاريخ الحديث . ففي الوقت الذي تمكّنت فيه القوتان الإستعماريّتان التقليديّتان بريطانيا وفرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، من إخضاع أجزاء من الوطن العربي لسيطرتهمَا ، ومن إتمام تلك السيطرة في العقود الأولى من القرن العشرين ، فشلت كلّ محاولات ألمانيا القيصرية ومن بعدها النازية في الحصول على منطقة نفوذ في هذا الجزء المتنازع عليه من العالم (٢) .

ولعل أوّل حالة هامة من حالات استقبال الأدب الألماني عربياً هي ترجمة قصة « الحبّ الألماني »، من أوراق غريب « لـ » فريدريش

ماكس مولر « إلى العربية » تلك الترجمة التي أنجزتها الأدبية المعروفة
 مي زيادة عن الألمانية ، وصدرت للحرّة الأولى عام ١٩١٣ (١) .
 ومع أنّ تلك القصّة التي طوى النسيان كاتبها في هذه الأثناء ، ليست
 من الأعمال الهامة في الأدب الألماني ، فقد تحوّلت ترجمتها بفضل
 المترجمة إلى عمل أدبي هامّ (٣) . فمن المعروف أنّ مي زيادة كانت
 من ممثلي التيار الرومانسيّ في الأدب العربي الحديث . ولذلك اجتذبتها
 « المعالم الرومانسيّة » في هذه القصّة ، التي تُعتبر من الأعمال الرومانتيكية
 المتأخّرة في الأدب الألماني . وفي الترجمة خلقت مي من « الحب الألماني »
 عملاً أدبياً رومانسياً ، وضعت له عنواناً جديداً هو : « ابتسامات
 ودموع » ، وحوّلت العنوان الأصلي إلى عنوان جانبي . أما الترجمة نفسها
 فليست من النوع « الأمين » أو « الدقيق » ، بل هي أقرب إلى الترجمة
 « الحرّة » ، التي تتمثّل طريقته في إعادة صياغة العمل المترجم وفقاً
 لإتجاه المترجمة وأفقه الرومانتيكي . ولذا فإن « ابتسامات ودموع »
 أقرب إلى العمل الأدبي الأصلي منه إلى العمل المترجم . وحتى الطبعة
 المعدّلة التي صدرت عام ١٩٢٢ ، والتي اعتقدت المترجمة فيها أنّها
 أكثر تقييداً بالنصّ الأصلي ، غير خالية من النزعة الرومانسيّة ، وهي بعيدة
 تماماً عن أن تكون ترجمة دقيقة وسليمة . وبالمقابل فقد ضمنت تلك
 الطريقة للعمل الأدبي المترجم استقبالاتاً واسعة من جانب القراء العرب ،
 الذين لبّى حاجاتهم الجماليّة واقترب من أفقهم (٤) .

أما العمل الأدبي التالي ، الذي لعبت ترجمته دوراً هاماً في استقبال
 الأدب الألماني عربياً ، فهي رواية الأديب الألماني الشهير « غوته » :
 « آلام فارتر » ، التي نُقلت إلى العربية عام ١٩١٩ للحرّة الأولى .

لكنّ تلك الترجمة لم تكن غير الحلقة الأولى في سلسلة طويلة من الترجمات ، التي تدلّ على مدى الإهتمام الذي حظي به هذا العمل عربياً (٥) . إلاّ أنّ أهم تلك الترجمات هي الترجمة التي أنجزها عن الفرنسية الأديب والكاتب العربي المعروف أحمد حسن الزيات ، وقدم لها عميد الأدب العربي طه حسين . أما أهميّة تلك الترجمة فلا ترجع إلى عدد الطبعات التي شهدها فحسب ، بل ترجع أيضاً إلى الإنجاز اللغوي الأسلوبي الذي حقّقه الزيات على صعيد نوعيّة الترجمة ، حيث نجح في تحقيق أمانة تراود معظم المترجمين العرب ، ألا وهي : الجمع بين الأمانة لروح العمل الأصلي وبين الأسلوب الناصع الأصيل ، الذي تتجلّى فيه قدرات اللغة العربيّة على التعبير (٦) .

ولكنّ الزيات وحسين لم يكونا مجرد مترجمين أو ناقلين ، بل كانا من أبرز أعلام النهضة العربية في هذا القرن ، وقد وضعا نشاطهما الأدبي في خدمة تجديد المجتمع العربي وإصلاحه ثقافياً واجتماعياً وسياسياً (٧) لذلك لم يكن من قبيل الصدفة أن يهتمّا برواية « آلام فرتر » ، وأنّ يبدلا كلّ ما في وسعهما من أجل إنجاح استقبالها عربياً . فتمدّ أملاً في أن يكون لهذا العمل الأدبي المترجم تأثير يتجاوز المجال الجمالي ؛ وهذا ما عبّر عنه طه حسين في مقدّمته ، وعبّر عنه الزيات في إهداءه بكل وضوح . أما حسين فيبرز حاجة مجتمعه إلى الترجمة ، ولا سيما في « عصر الانتقال من طور إلى طور » ، أي من التخلف والإنحطاط إلى التقدم والحداثة . وتتصف هذه المرحلة في رأيه « بالظلم إلى العلم بكنّ شيء والرغبة في تعرّف كل جديد » . ففي عصور كهذه يسأم الشعب « ما أليف قراءته من كتب » ، ويودّ لو استطاع أن يجد من الطريف المستحدث

ما يشفي علته وينفع غيلته » ، وهذا ما يُلقِي على عاتق المترجم مسؤولية كبيرة ، إذ عليه أن يراعي حاجات الشعب وقدرته على الإستيعاب ، فلا يترجم سوى تلك الأعمال « التي تعود على الشعب بالنفع والفائدة وتعينه على التطور والانتقال » (٨) . بهذا يكون طه حسين قد شدّد على أهمية اختيار العمل المترجم ، وجعل من الحاجات الثقافية للمجتمع المستقبل مقياساً أساسياً لصحة الإنتقاء ، كما نبّه إلى خطر طالما تجاهله أولئك الذين ينظرون إلى الترجمة بطريقة تبجيليّة ، ونعني بذلك احتمال ترجمة أعمال ضارّة ورديّة ، أو مؤلفات لا تتفق مع استعداد المجتمع المتلقّي ومزاجه ، فتواجه منه الرفض. وهكذا يكون طه حسين قد استشفّ في وقت مبكّر جداً ما تنطوي عليه الترجمة من احتمالات إيجابية وسلبية في آنٍ واحد ، فبيّن كيفية تحويلها إلى وسيلة تخدم تطور مجتمعا وتساعد على تجديده ثقافتنا ، بدلاً من أن تكون أداة للتغلغل الثقافي الأجنبي . ولكنّ طه حسين لا يكتفي بالتأكيد على أهمية الإختيار الصحيح الذي يتخذه المترجم ، بل يتعرض في مقدمته إلى مصاعب الترجمة ولاسيما الأدبيّة منها . فهو الذي مارس الترجمة الأدبيّة ، يعي تماماً أنها ليست مجرد « وضع لفظ عربيّ محلّ لفظ أجنبيّ » ، بل هي عمل خلاق مؤلّف من عمليتين مختلفتين ، أولاهما « أن يشعر المترجم بما شعر به المؤلّف » ، والثانية أن يحاول المترجم الإعراب عن الصورة التي ترسم في نفسه « بأشدّ الألفاظ تمثيلاً لها وأوضحها دلالة عليها » . لذا فإنّ طه حسين يدعو المترجم الأدبي إلى الاجتهاد ، لا في أن ينقل إلينا ألفاظ المؤلّف ، « بل في أن ينقل إلينا نفس المؤلّف جليّة واضحة » . وفي هذا يتفق حسين مع أحدث المنطلقات في نظرية الترجمة

الأدبيّة ، التي تطالب المترجم بتحقيق « التكافؤ الخيالي » وليس بمجرد التكافؤ اللغوي بين النصّ الأصلي والنصّ المترجم .

يرى كاتب المقدمة أنّ الزيات قد أقدم على اختيار صائب عندما ترجم رواية « آلام فرتر » إلى العربيّة، وهو يعلّل وجهة نظره هذه بأكثر من سبب ، أولها أنّه لا يجوز لشعب « يحترم نفسه ويعتبر نفسه من الشعوب الحيّة أن يتجاهل شاعراً وفيلسوفاً مثل جوته ، أثّر نبوغه الفنيّ والفلسفيّ في الحياة العلميّة والنفسيّة للعالم أشدّ التأثير . ولكنّ حسين لا يرحّب بترجمة « فرتر » لهذا السبب العامّ المجرّد ، ولا لكون هذا الكتاب « قد عرفه الناس جميعاً في أوروبا فأحبّوه وكلفوا به » فحسب ، وإنما لسبب آخر أيضاً ، هو أنّ هذا العمل الأدبيّ « يمثّل حياة الآداب الأوروبيّة في عصر هو أشدّ العصور شبهاً بهذا العصر الذي نسلكه » . فأوروبا كانت حين كتب « غوته » « آلام فرتر » تمرّ بعصر انتقال كمصرنا الذي نعبه . « سئمت مثلنا كلّ قديم ، وشغفت مثلنا بكلّ طريف ، وودّت لو أراحها الكتاب والشعراء من تلك الأساليب العتيقة التي ألفوها فيما يكتبون وينظمون » (٩) . وعلى هذا الشكل يحصر المؤلف الشبه الذي يراه بين أوروبا والشرق العربيّ في الجانب الثقافي لا في مستوى التطوّر الإقتصاديّ — الاجتماعيّ والسياسيّ ، فلا يذكر ما إذا كان يرى شبهاً بين انتقال المجتمعات الأوروبيّة من مجتمعات يسود فيها الإقطاع الإستبداديّ إلى مجتمعات بورجوازيّة حديثة ، وانتقال المجتمع العربيّ من مرحلة الإقطاع الإستبداديّ أيضاً إلى مرحلة سيّتين فيما بعد أنّها مختلفة تماماً عن تلك التي انتقلت إليها المجتمعات الأوروبيّة ، ونعني بذلك مرحلة الرأسماليّة الهامشيّة التابعة (١٠) . ولذا فإنّ الشبه

الذي يراه بين فترة « العاصفة والاندفاع » في الأدب الألماني وبين مرحلة « النهضة » في الأدب العربي يقوم على مقارنة لا تاريخية لا تصمد للنقاش. ولكن على الرغم من إشكالية هذه المقارنة ، التي تغفل المقدمات والآفاق الإجتماعية والتاريخية لكلتا الفترتين الإنتقاليتين ، لابلد لنا من الإشارة إلى أن تلك المقارنة ضرورية وصحيحة في جوهرها . فهي تنطلق من أن التشابه بين الأوضاع الإجتماعية والثقافية والنفسيّة للنمطتين : المرسل والمستقبل ، يمثل شرطاً ضرورياً لنجاح تلقّي العمل الأدبي المترجم . وتلك مقولة لم تفقد حتى اليوم شيئاً من صحتها .

أما المترجم فيشرح في « إهداء » قصير ، لماذا قرر أن يترجم « فرتر » ، وذلك حين يكتب : « وما رجوت من نقل هذه النغمات السماوية إلاّ إيقاظ العواطف السامية في صدور الشباب ، فإنّ مبعث النهضة الإجتماعية إنما هو العواطف المتقدمة ، والخواطر الملهية ، والنفوس المضطربة ؛ أما العقول الرزينة الهادئة ، والأذهان المنطقية الساكنة ، فهي خمود ثورة القلوب ، وعود في نهضة الشعوب ! » (١١) إنّ ما يرمي إليه أحمد حسن الزيات هو إذن « النهضة الإجتماعية » أو « نهضة الشعوب » ، التي يريد أن يحرك من أجلها العواطف المتقدمة في نفوس الشباب . صحيح أن لهذه الترجمة دافعاً ذاتياً سيكولوجياً ، هو توحيد المترجم مع شخصية « فرتر » ، كما يتّضح من « الإهداء » ، ولكن هذا لا يعني أبداً أن تلك اللحظة السيكولوجية هي أهمّ ما في الموضوع (١٢) . أما تمجيد الزيات للعواطف الملهية واحتقاره للعقول الرزينة الهادئة ، فيتطابق تماماً مع موقف « غوته » الشاب وغيره من

ممثلي حركة « العاصفة » ، الاندفاع التي أعقبت مرحلة « التنوير » في الأدب الألماني .

بذل الزيات أفضل ما في وسعه لجعل نوعية الترجمة ترقى إلى مستوى أهدافه الطموحة . ومع أن لنا على هذه الترجمة التي أنجزت عن لغة وسيطة تحفظات كثيرة لا يتسع المجال لتفصيلها في هذه اللمحة التاريخية ، نستطيع القول إن ترجمة الزيات لرواية « آلام فرتر » تمثل إحدى الحالات القليلة الموفقة في تاريخ استقبال الأدب الألماني عريباً ، بل تمثل نموذجاً نمطياً ، يستطيع المرء أن يستنبط منه العوامل التي لابد من توافرها من أجل أن ينجح تلقي العمل الأدبي الأجنبي ، ألا وهي : الإنتقاء السليم للعمل المترجم ، ونوعية الترجمة الجيدة ، والتوسط النقدي المناسب . وقد توافرت هذه الشروط مجتمعة لرواية « غوته » ، التي وجدت المترجم التقدير والناقد البار ، فحظيت باستقبال واسع ، عبّر عن نفسه في هذه الطبقات المتعددة ، التي شهدتها الترجمة العربية منذ أن صدرت للمرة الأولى في عام ١٩٢٤ .

٢ - موجتا « إميل لودفيج » و « ستيفان زفاغ » :

بعد تلك البداية الواعدة شهد تلقي الأدب الألماني خلال الثلاثينات ركوداً شديداً ، لم يتجاوزه إلا في الأربعينات بفضل جهود مترجمين ، سيلعبان منذ الآن دوراً هاماً في حركة الترجمة الأدبية من الألمانية إلى العربية ، هما : محمود إبراهيم الدسوقي وعبد الرحمن بلوي . أما الدسوقي فقد ترجم إلى العربية آنذاك روايتي « السيّد زورغه » و « ممر القطط » ومجموعة « قصص لتوانية » للكاتب الألماني « هرمان زودر مان » (١٨٥٧ - ١٩٢٩) . وبذلك مكّن المترجم هذا الأديب من أن يحظى

في العالم العربيّ بتأثير لا يتناسب مع مكانته المتواضعة في تاريخ الأدب الألمانيّ . ويُرجع مصطفى ماهر ذلك إلى عاملين هما : الإهتمام الشخصي للمترجم ، وزيارة « زودرمان » لمصر (١٤) . ولكنّ تفسيراً كهذا يوحي بأنّ الدسوقي قد ترجم أعمال « زودرمان » هذه نتيجة لكون الكاتب صديقاً شخصياً له ، ناهيك عن أنّ « الإهتمام الشخصي » عامل ضروري وعنصر لا بدّ من توافره في سيكولوجيا المترجم . فمن يترجم كتاباً لا يهتم بمؤلفه ؟ إلا أن الأهمّ من ذلك هو مسألة ما إذا كان لهذا الإهتمام جوانب جماليّة ومضمونيّة . وهذا هو واقع الحال بالنسبة لاهتمام الدسوقي بـ « زودرمان » ، الذي كان يتمتع آنذاك بشهرة ومكانة كبيرتين ، وكانت أعماله المسرحيّة والروائيّة شديدة الرواج (١٥) . أمّا كون تلقّي « زودرمان » عربياً قد اقتصر على الترجمة ، وأنّ أعماله المترجمة لم تجد صدًى واسعاً في النقد الأدبيّ أو عند الكتاب والقراء العرب على الرغم من جودة نوعية الترجمة ، فهذا يرجع إلى عدم توافر المقدمات الاجتماعيّة والثقافيّة الملائمة ، وإلى أنّ المترجم قد أخطأ في تقدير الحاجات الثقافيّة للمجتمع المستقبل . التي لا يمكن أن تنجح عملية تلقّي العمل الأدبيّ الأجنبيّ إن لم تكن منسجمة معها .

أمّا عبد الرحمن بدوي ، الذي تمثّل الفلسفة والدراسات الإسلاميّة مجال اهتمامه الرئيسيّ ، فقد اجتذبتّه أعمال الأديب الألمانيّ الكبير « غوته » ، لما تنطوي عليه من عمق فلسفيّ ومن نوعيّة جماليّة متقدّمة ، ولما يتمتع به مؤلفها من شهرة عالميّة ، فقام بترجمة ثلاثة من أعمال (غوته) هي : « الديوان الشرقيّ للمؤلف الغربيّ » و « فيلهلم ما يستر »

و « الأنساب المختارة » . كما ترجم محمود ابراهيم الدسوقي في الأربعينات مسرحيتي (غوته) « افيجينيا في تاوريس » و « إجمونت » . وبذلك استؤنف تلقى (غوته) في المنطقة العربية بعد ركود دام قرابة عقدين من الزمن (١٦) .

وفي الأربعينات برزت ظاهرة تعتبر من أغرب ما شهدته استقبال الأدب الألماني عربياً ، ألا وهي : موجة « إميل لودفيج » ، التي يلاحظ مصطفى ماهر حولها : « لقد فُرض بعض الكتاب على القراء العرب بإلحاح عجيب ، لأن المترجمين يقدرونهم شخصياً ويتنافسون عليهم ، مثل إميل لودفيج ، الذي يتزاحم عليه محمود ابراهيم الدسوقي وعادل زعير » . وفي الحقيقة تزاحم على ترجمة أعمال « لودفيج » مترجمون آخرون أيضاً مثل : محمود أبوطائلة وزكي موسى وعصام سليمان وعيسى الباي الحلبي ومصطفى لبّيب عبد الغني ، مما أدّى إلى تعريب بعض تلك الأعمال أكثر من مرة ، وهذا ينطبق على السير الروائية : « نابليون » و « بسمارك » و « ابن الإنسان » و « النيل » و « كليوباترا » (١٧) . ولكن لسوء الحظ لم يقدّم أحد بتعريب السيرة الروائية « غوته قصة إنسان » ، ذلك العمل الذي حقق به الكاتب أوّل نجاحاته الكاسحة . فلو تمّ ذلك لأدّى إلى تعريف القراء العرب بواحد من أبرز أعلام الأدب الألماني .

يفسر مصطفى ماهر ظاهرة « إميل لودفيج » بالطابع الشرقي الذي تتسم به بعض أعمال هذا الكاتب . ولكن ماذا عن النجاح الذي أحرزته تلك الأعمال التي لا تحمل طابعاً شرقياً ؟ لابدّ من وجود أسباب أخرى لذلك . وهي الأسباب نفسها التي قامت عليها شهرة « لودفيج »

العالمية فترة من الزمن ، وفي مقدمتها « طريقة الكتابة البارعة الحريصة على شدّ انتباه القراء » ، وذلك الجمع الذكيّ « بين دراسة المصادر ونسج الخيال ، بين تصوّر الشخصانيّ للتاريخ والتشويق الدراماتيكيّ من خلال التحليل السيكلوجي » . إنّ سير « لودفيج » الروائية المكتوبة بطريقة صحفية غير علمية ، ولكن شيقّة ، كانت كتباً شديدة الرواج ، وقد تُرجمت إلى لغات أجنبية كثيرة وليس إلى العربية فقط (١٨) . ومن ناحية أخرى لا يجوز لنا في هذا السياق إغفال حقيقة أنّ كتابات « لودفيج » تقوم على تصوّر فرديّ للتاريخ ، « فهو يضيف على دور الشخصية طابع الأخلاقية » . ولا جدال في أنّ تصوّراً كهذا يتفق مع التيار الإيديولوجي المنتشر في المنطقة العربيّة ، الذي يعلّق أهله الآمال على شخصية سياسية أو عسكرية قويّة مثل « بسمارك » أو « نابليون » في تحقيق الأهداف الكبرى للأمة العربيّة (١٩) . لذا لا بدّ من اعتبار موجة « إميل لودفيج » عملية « استيراد إيديولوجي » تمتّ ضمن سياق تاريخيّ معيّن ، ولبّت حاجة إيديولوجيّة محدّدة للمجتمع المتلقّي ، وهذا ما يفسّر في رأينا ذلك النجاح غير العاديّ الذي شهدته سيرتا « نابليون » و « بسمارك » الروائيتان في العالم العربي (٢٠) .

وفي الوقت نفسه الذي شهدت فيه المنطقة العربيّة موجة « إميل لودفيج » ، انتشرت موجة أدبيّة أخرى ألمانية الأصل ، مختلفة عن الأولى مضمونياً وجمالياً ، محورها هو الأديب النمساوي « ستيفان تسفايج » . بدأت هذه الموجة في عام ١٩٤٢ ، عندما قام فؤاد أيّوب بتعريب سيرة « تولستوي » ، التي شهدت فيما بعد ترجمات عربيّة مختلفة (٢١) . ثمّ تُرجمت بعد ذلك أعمال عديدة لـ « تسفايج » ، وكان التعريب

يتمّ في حالات عديدة أكثر من مرّة ، كما هو الحال بالنسبة لمؤلّفات مثل : « رسالة من امرأة مجهولة والحب الجنوني » و « لاعب الشطرنج » و « بناء العالم » و « كازانوف » و « ٢٤ ساعة من حياة امرأة » و « عاشقات الحريف » . تدلّ حقيقة أنّ عدداً كبيراً من أعمال « تسفايج » قد تُرجم إلى العربيّة وشهد طبعات مختلفة ، على ضخامة الطلب أو الحاجة إلى تلك الأعمال . ومن الملاحظ أنّ الإهتمام العربي لم يقتصر على القصّة ، التي برع « تسفايج » في فنّ كتابتها ، بل شمل الدراسات والسير أيضاً (٢٢) . ولكنّ المرء لا يستطيع في الوقت نفسه أن يتجاهل حقيقة أخرى ، هي أنّ تلقّي « تسفايج » عربياً من خلال الترجمة كان مشوّهاً جدّاً في كثير من الحالات . صحيح أنّ الترجمات كثيرة ، ولكنّ قسمًا كبيراً منها رديء إلى درجة يصعب معها على المرء تعرّف العمل الأصلي . لذلك لم يكن من قبيل الصدفة أن يُغفل اسم المترجم في كثير من الأحيان (٢٣) . إلا أنه إلى جانب الترجمات المربّية هذه ، هنالك ترجمات جيّدة ، نذكر منها ترجمة قصة « لاعب الشطرنج » التي أنجزها عن الفرنسية الكاتب العربي المعروف يحي حقّي ، وهي مثل ترجمة « آلام فرتر » التي قام بها أحمد حسن الزيات ، قد تمتّ عن لغة وسيطة ، وهي مثلها بعيدة عن « الأمانة » و « التكافؤ » بالمعنى السطحي للكلمة . ولكنّها مثلها أيضاً في التكافؤ الجمالي والأسلوبي مع الأصل ، مما جعل منها إحدى ذرى فنّ الترجمة الأدبيّة . وها نحن مرّة أخرى أمام حالة ثالثة ، ترجع فيها الترجمة الناجحة إلى أديب مبدع ، « يغرف من بحر » ، وليس إلى اختصاصيّ أكاديميّ « ينحت من صخر » . وليس في ذلك ما يدعو للإستغراب . فالترجمة الأدبيّة

نشاط فكريّ إبداعيّ ، يتطلّب موهبة خاصّة ، ولا يقوم على الحدّ والاجتهاد فحسب .

غير أن حقّي لم يكتف بتعريب قصة « لاعب الشطرنج » ، بل وضع لها أيضاً مقدّمة مقتضبة ولكنها غنيّة بالأفكار . في هذه المقدّمة يضع المؤلف العمل المترجم في إطاره الصحيح ، ألا وهو مجمل العمل الأدبي لـ « تسفايج » ، كما يشير إلى أنّه قد تأثّر في قصته « البوسطجي » بهذا الأديب . ويُرّجع حقّي تأثير « تسفايج » الشديد على اقراء إلى عاملين ، أولهما صفة « الاتّقاد والجيشان » التي تغلب على كلّ مؤلفاته ، وثانيهما « النزعة الإنسانيّة » المتمثّلة في أنّه يعرّي مواضع الضعف في الإنسان دون أن يهزأ منه : « لا أعرف مثله كاتباً عظيماً خبيراً بأسرار النفوس وأقنعة الخداع ، برأ قلمه تمام البرء من السخرية » (٢٤) . بذلك يكون حقّي قد حدد اهتمامه بـ « تسفايج » وحصره في عنصرين : الأول فنيّ — جمالي والثاني مضمونيّ . وهذا تحديد دقيق ، يندر أن يقوم به المترجمون العرب . لذين الإعتبارين بالذات يرى حقّي أنّ أعمال « تسفايج » جديرة بالترجمة إلى العربيّة . ومع أنّ المترجم لم يطّلع على البحوث والدراسات النقدية الجديدة حول هذا الأديب ، فإنّ تقييمه لراهنيتّه ينسجم تماماً مع تقييم علماء ونقاد الأدب الناطقين بالألمانيّة ، الذين يُرجعون استمرار تلك الراهنيّة إلى نفس العاملين اللذين أوردتهما حقّي في مقدمته . ولكنّ المترجم لا يتخذ من « تسفايج » موقفاً تمجيدياً كما يفعل معظم المترجمين فيما يكتبونه من مقدّمات ، بل يوجّه إلى الكاتب في الوقت نفسه نقداً لاذعاً . فهو يصارح القارئ

بأنه يُحسّ بعد مطالعة أيّ كتاب لهذا « الساحر الأسر » بشيخ يشبه الجوع ، كما يشبه « تسفايج » بالشهاب « الذي يلعب فجأة بالليل ، لا ترى حياته إلا لحظة بهوي قفزاً . . كلّ عمره لا يزيد عن طرفة جفن » . ولكن ما يقلل من أهميّة هذه الملاحظة النقدية الثاقبة ، هو ذلك التفسير الذي يقدمه حقّي لظاهرة « الإنهار » المؤقت ، الذي يعترى قارئ كتب « تسفايج » . فهو يرى وراء ذلك « خلة لدى يهود الشتات » ، تتمثل في « الشهوة العارمة لاستعراض براعة على الإدهاش تبرز طاقة بقيّة الناس ، تلمساً لكبرياء يلحظون بها إذلالهم الذين جرّوهم على أنفسهم » (٢٥) . بهذا التفسير الغريب ، الذي لا يستند إلى أيّ أساس موضوعي ، يتجاهل حقّي العوامل الحقيقية الحاسدة في تطور « تسفايج » الفني والفكري ، التي تمثل الرومانسيّة الجديدة والرمزيّة الفرنسيّة والانطباعيّة الفينيّة والتحليل النفسي أبرز عناوينها (٢٦) . فالغريب في الأمر هو أن يقوم حقّي بارجاع جوانب فنيّة — جماليّة في أعمال هذا الأديب إلى اليهوديّة ، بدلاً من أن يشير إلى مواضيع ومضامين يهوديّة في تلك الأعمال .

إضافة إلى تلقي أعمال « تسفايج » القصصيّة عبر الترجمة من قبل جمهور واسع من القراء ، فقد شهدت تلك الأعمال استقبالاّ منتجاً من جانب العديد من القاصّين العرب ، فمارست في الأدب العربي الحديث دوراً تجديدياً لا سبيل إلى إنكاره (٢٧) . أما مقالات « تسفايج » وسيرته فقد أدّت بدورها وظيفة هامة في تعريف القراء العرب بأبرز شخصيات الحضارة الأوروبيّة ، وذلك من منطلق يختلف تماماً عن منطلق « إميل لودفيج » ، فحققت بذلك رغبة الكاتب في أن يبني جسراً فكرياً —

حضارياً بين الناس والأمم . وحتى إذا افترض المرء أن بين قراء « تسفايج » من يتجاهل النقد الحضاري في أعمال هذا الأديب ، ولا يهتم إلا بما يطرحه من مواضيع سيكولوجية ، فإن ذلك لا يقلل أبداً من أهمية تلقي « تسفايج » عربياً . فطرح مسألة « بلبله المشاعر » ، التي تعتبر أحد مواضيعه الرئيسية ، يمكن أن يلعب دوراً تنويرياً في مجتمع لم يزل فيه طرح مواضيع سيكولوجية مثل « الجنسية المثلية » محرماً حتى اليوم . فالتنوير السيكولوجي ليس أقل أشكال التنوير أهمية . ولعل هذا هو سر ذلك الإهتمام العربي المستمر بـ « ستيفان تسفايج » ، الذي نجح في أن يكون أديباً نمساوياً وأوروبياً وعالمياً في آن واحد .

٣ — (شيلر) و (غوته) :

لم تشهد الخمسينات من هذا القرن استمرار موجتي « لودفيج » و « تسفايج » فحسب ، بل عرفت كذلك نهوضاً ملحوظاً في استقبال أعمال الأديب الكلاسيكي الكبير « فريدريش شيلر » (١٧٥٩ — ١٨٠٥) . وكان هذا التلقي قد بدأ في وقت مبكر نسبياً ، فقد صدرت ترجمة عربية لمسرحيته « الخدعة والحب » في عام ١٩٠٠ ، وتُرجمت مسرحيته الشهيرة « فلهم تل » عام ١٩٠٣ ، ومسرحية أخرى هي « فييسكو » في عام ١٩٣٢ ، ولكنه شهد في الخمسينات تطوراً نوعياً ، إذ تُرجمت خلال عقد واحد من الزمن مسرحية « فلهم تل » ثلاث مرات ، ونُقلت « ماريا ستوارت » مرتين إلى العربية ، كما صدرت ترجمات لمسرحيات « عذراء اورليان » و « قطاع الطرق » و « مكيدة وحب » (٢٨) . ولكن تلك الترجمات تمت كلها عن لغات اوروبية وسيطة ، فمثالت

بشكل غير مباشر إمتداداً عربياً لاستقبال « شيلّر » في أوروبا . إلاّ أنّ هذا التلقي الذي لم يكن أصيلاً في أية مرحلة من مراحل ، ما لبث أن توقف إلى حدّ بعيد ، ولم يُستأنف إلاّ في مطلع الثمانينات ، عندما قام عبد الرحمن بدوي بترجمة مسرحتي « اللصوص » و « فلهلم تل » عن الألمانية ، وكانتا قد شهدتا أكثر من ترجمة عن لغة وسيطة (٢٩) . ومع أنّ هاتين الترجمتين قد أعادتتا « شيلّر » مجدداً إلى الأذهان ، إلاّ أنّهما لم تؤدّيا إلى تحول نوعي في استقبال هذا الأديب عربياً ، بحيث يتناسب هذا التلقي مع مكانته في الأدب العالمي . ولعل « أسبوع تكريم فريدريش شيلّر » ، الذي أقيم في دمشق عام ١٩٨٤ بمناسبة مرور مائتين وخمسة وعشرين عاماً على ولادة الشاعر ، يمثل أحد مظاهر الإحتفاء القليلة ، التي شهدتها المنطقة العربية بهذه المناسبة . أما المحاضرات التي أقيمت ضمن ذلك الأسبوع فتكاد أن تكون المرجع الثانوي الوحيد حول هذا الأديب باللغة العربية . ولكنّ الملفت للنظر في هذا السياق هو الغياب التام للمتخصصين في الأدب الألماني من العرب ، الأمر الذي لا يخلو من دلالات (٣٠) .

أمّا أسباب هذا التخبّط في تلقي « شيلّر » فهي الأسباب نفسها التي أضفت على مجمل استقبال الأدب الألماني في الوطن العربي طابع العرضيّة والعشوائيّة ، وفي مقدمتها مزاجيّة بعض المترجمين وتقصير بعضهم الآخر . فمن بين المترجمين الذي ينقلون عن الألمانية مباشرة لم يبدِ أحدٌ ، باستثناء عبد الرحمن بدوي ، إهتماماً بـ « شيلّر » ، ولم يعر أحد التأثير الأخلاقي الكبير ، الذي يمكن أن تمارسه أعماله المسرحية على المجتمع العربي . فهذه الأعمال تنطوي ، بغضّ النظر عن أهميتها

الجمالية ، على مضامين إجتماعية وأخلاقية ذات راهنية كبيرة بالنسبة للمنطقة العربية ، مثل موضوع مقاومة الاستبداد والتعسف الإجتماعي والسياسي ، والتضحية في سبيل تحرير الوطن من التسلط الأجنبي . وإذا كانت الحاجات الثقافية للمنطقة العربية هي المقياس الصحيح لإستقبال الآداب الأجنبية ، فإنّ تلقّي « شيلّر » على هذه الصورة العشوائية الفوضوية يُعتبر تقصيراً كبيراً بحقّ تلك الحاجات .

خلافاً لتلقّي « شيلّر » المتقطع المفتقر إلى كلّ استمرارية : تواصل استقبال صديقه ونده « غوته » في العالم العربي خلال الخمسينات أيضاً . ففي عام ١٩٥٨ أعيد نشر الترجمة العربية الأولى لمسرحية « فاوست — الجزء الأوّل » ، التي كان محمد عوض محمد قد أنجزها عام ١٩٢٩ عن الألمانية ، وكتب لها طه حسين مقدمة مناسبة . وبعد ذلك بعام واحد قام محمد عبد الحليم كزاره بترجمة هذا العمل الأدبي شعراً . ولكن يبدو أنّ هنالك من لم يقنع بهاتين الترجمتين ، مما أدّى إلى صدور ترجمات أخرى لـ « فاوست » ، منها الترجمة الكاملة التي أنجزها عن الفرنسية سهيل أيوب وصدرت في دمشق عام ١٩٨٠ . ومع أنّ جهود المترجمين قد تركزت على تلك المسرحية ، فإنّ ذلك لم يحل دون نقل أعمال أخرى لـ « غوته » مثل : « إفيجينيا في تاوريس » و « نزوة العاشقين » و « الشركاء في الذنب » و « جوتس فون برلينجن » ، وكانت مسرحية « كلافيجو » آخر ما عُرّب من تلك الأعمال (٣١) .

لم يقتصر تلقّي « غوته » في العالم العربي على جانب الترجمة ، بل تعدّى ذلك إلى التلقّي النقدي والمنتج . فبالإضافة إلى المقدمات الممتازة ، التي كتبها طه حسين لبعض تلك الترجمات ، صدرت حول « غوته »

أدبيات ثانوية كثيرة ، بعضها من وضع مؤلفين عرب والبعض الآخر مترجم ، ولعل أبرزها : « الشرق والإسلام في أدب جوته » لعبد الرحمن صدقي ، و « عبقرية جيته » لعباس محمود العقاد ، و « غوته وألف ليلة وليله » لـ « كاتاريناموسن » و « غوته وعصره » لـ « جورج لوكاش » (٣٢). وقد كانت الذكرى الـ ١٥٠ لوفاة « غوته » مناسبة لصدور عدد من الأبحاث والمقالات حول هذا الأديب وأثر مسرحية « فاونست » في الأدب العربي الحديث . فمن بين الكتاب العرب الذي استقبلوا هذا العمل الأدبي بطريقة خلاقة منتجة عباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد وفتحى رضوان (٣٣) .

٤ - مختارات وكتب قراءة :

ومن أشكال استقبال الأدب الألماني التي بدأ الوطن العربي يشهدها منذ الخمسينات ، المختارات وكتب القراءة . وكان أول إصدار من هذا النوع كتاب « روائع من الأدب الألماني » الذي تولّى ترجمته وكتابة مقدمة له فؤاد أيوب . تلا ذلك صدور كتاب « قصص مختارة من الأدب الألماني » ، الذي ترجمه سهيل أيوب وزوّده بمقدمة مليئة بالمغالطات التي تدلّ على جهل مؤلفها التام بالأدب الألماني وتاريخه (٣٤) . أما الترجمة ، التي تمّت في الحالتين عن لغة وسيطة وليس عن الألمانية مباشرة ، فترسم علامة استفهام كبيرة على نوعيتها التي تتناقض كلّ التناقض مع التمجيد الذي يتضمنه العنوان والمقدمة . ومع أنّ إصدارات كهذه مفيدة في حدّ ذاتها ، لأنها تصلح لتعريف القراء العرب بالأدب الألماني ، فإنّ « الروائع » و « المختارات » التي قدّمها فؤاد وسهيل أيوب .

باختيارها الإعتباطي وترجمتها الرديئة ، تقدّم صورة بعيدة تماماً عن « الروعة » وعن « عيون الأدب العالمي » .

في أواسط الستينيات استؤنف إصدار كتب « المختارات » هذه ، التي يرى أستاذ الأدب الألماني مصطفى ماهر ، الذي كانت له منها حصّة الأسد ، أنّها « في البداية مفيدة جداً » (٣٥) . ومع أننا لا نلري أيّة بداية يعني المؤلف ، فبداية استقبال الأدب الألماني في الوطن العربي ترجع إلى مطلع هذا القرن وليس إلى الستينيات منه ، فإن هنالك حقيقة قائمة ، هي أنّه قد صدرت عدّة كتب من هذا النوع ، أهمّها :

— « قصص ألمانية حديثة » ، ويضمّ أربع عشرة قصّة لكتاب معاصرين ، قام باختيارها ووضع مقدمة لها الناقد الألماني « زيغريد كاله » (٣٦) . أما الترجمة عن الألمانية فقد تعاون على إنجازها ثلاثة مترجمين من ذوي الإحاطة الجيدة باللغة الألمانية وآدابها ، هم : مصطفى ماهر وفؤاد رفقه ومجدي يوسف ، وهذا تعاون مشعر ، حبّذا لو استمرّ ، ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث نتيجة لضعف وعي أهميّة العمل الجماعي ، ولتفشّي التنافس الذي لا مبرر له بين المترجمين .

— « صفحات خالدة من الأدب الألماني » ، وهو كتاب قراءة ضخّم ، أنجز ترجمته عن الألمانية وقدم له مصطفى ماهر (٣٧) . أما العنوان الأصلي لهذا الكتاب فهو « شهادات من الأدب الملّزم » ، وقد لجأ المترجم إلى تغييره بقصد إعطائه طابعاً تمجيدياً . ومع أنّ هذا التغيير قد يجتذب بعض القراء ممن تغرّهم نعوت طنانة مثل « خالد » و « رائع » ، فإنّه تغيير يتنافى تماماً مع النية النقدية المنتمية لتلك النصوص

« فولفجانج لانغنبوخر » . أما نوعية الترجمة فهي النوعية نفسها التي عُرِف بها ماهر ، والتي يمكن تلخيصها بأنها أمينة ومتقيّدة بالنص الأصلي من الناحية اللغويّة ، ولكنها فقيرة أسلوبياً وجمالياً . ومن الجدير بالملاحظة في هذا السياق أنّ المترجم قد زوّد هذا الكتاب بمقدمة طويلة ، يلخّص فيها تاريخ الأدب الألماني منذ البداية حتى العصر الحاضر . ومع أنّ هذه المقدمة تفتقر إلى الرشاقة الأسلوبية والدقة العلميّة ، وتطّحن عليها القواليبيّة والإنشائيّة ، فإنها تمثّل أحد المراجع العربيّة القليلة حول تاريخ الأدب الألماني .

— « ألوان من الأدب الألمانيّ الحديث » ، وهو كسابقه كتاب ضخّم ، ترجمه عن الألمانيّة وقُدّم له مصطفى ماهر (٣٨) . أما النصوص التي قام بانتقاؤها « مارتين غريغور — دلبّين » ، فتتألف من قصص وقصائد ومقالات تمثّل الأدب الألمانيّ في مرحلته المعاصرة . وفيما يتعلق بنوعية الترجمة والتقديم لا يختلف هذا الكتاب عن سابقه .

ومع أنّنا نعتبر هذه الإصدارات مفيدة على وجه العموم ، فإنّ لنا عليها تحفظات عديدة ؛ سواء بالنسبة لنوعية الترجمة والمقدمات التي وضعها المترجم ، أم بالنسبة للطريقة التي اختيرت بها النصوص . فهذه الطريقة تعكس رغبة الناشر في تقديم نصوص نموذجيّة ، يخرج منها القارئ بفكرة عامة عن الأدب الألمانيّ . ومع أنّ هذا الهدف مشروعٌ وجدير بالاحترام ، يبقى هنالك اعتبار هامٌ آخر ، هو الحاجات الثقافيّة للمنطقة المستقبلة . وما يؤخذ أيضاً على الإنتقاء تقيّده بالحدود السياسيّة الراهنة للأقطار الناطقة بالألمانيّة ، بحيث أغفل الأدب الألمانيّ الذي يَسْتَج خارج جمهورية ألمانيا الاتحادية . ومع ذلك فإن كتب القراءة

والمختارات القصصية الثلاثة هذه تمثل تقدماً ملحوظاً على ما سبقتها في هذا المضمار. ومن أبرز جوانب ذلك التقدم تلك الملحقات الفهرسية ، التي تُعرّف بحياة وأعمال كلّ أديب ألماني ، وتُشير إلى ما تُرجم من أعمال الأديب أو كُتب عنه بالعربية .

٥ - الموقف الراهن :

في أواسط الستينات من هذا القرن ظهر جيل جديد من المترجمين « الذين يجيدون الألمانية وينقلون عنها مباشرة » . أمّا أولئك المترجمون الذين لا يتقنون الألمانية ، بل ينقلون الترجمات الإنكليزية أو الفرنسية إلى العربية ، « فقد تمتّ تنحيّتهم تدريجياً من قبل المترجمين الملمين بالألمانية » . كما يرى مصطفى ماهر (٣٩) . وإذا صحّ أنه قد تمّ تحوّل في مجال الترجمة من الألمانية إلى العربية ، فإنّ هذا التحوّل قد حصل ضمن سياق تاريخيّ معين ، هو تلك القفزة المؤقّقة التي شهدتها العلاقات العربية — الألمانية في آخر الخمسينات ، وقد شكّل تعزيز التعاون الثقافي أحد أوجهها. وضمن ذلك الإطار اتجهت النية إلى التوسع في تدريس اللغة الألمانية في المدارس والجامعات ، وذهب عدد لا يستهان به من الطلبة العرب إلى الدول الناطقة بالألمانية للدراسة علم اللغة الألمانية وآدابها (جرمانستيك) . وقد انتهى بعض أولئك الطلبة دراستهم في أواسط الستينات وعادوا إلى بلادهم ، حيث خرج من بين صفوفهم عدد من المترجمين الذين يمتلكون الكفاءة اللغوية على صعيد الألمانية على الأقل . ولكنّ ما يمتاز به هذا الجيل عن سابقه هو إحاطته الأكبر بالأدب الألماني وتاريخه ، وإبلاؤه الأدب الألماني المعاصر قديراً أكبر من الإهتمام ، بعد أن كان لإهتمام الجيل السابق منصباً على المرحلة الكلاسيكية بشكل

خاص . ومن الملاحظ أيضاً حدوث تحوّل فيما يتعلق بالجنس الأدبي للأعمال المترجمة . فإذا كانت الأجناس الملحميّة، كالرواية والقصة، قد حظيت في السابق باهتمام كبير ، فقد شهدت الستينات والسبعينات من هذا القرن تزايد الإهتمام بالأعمال الدراميّة الألمانيّة ، فترجمت أو أعدت مسرحيات كثيرة لـ « برتولت بريشت » « فريدريش دورنمات » و « ماكس فريش » و « جرهارد هاوبتمان » و « بيتر فايس » و « هاينريش فون كلايست » وسواهم من الدراميين الألمان . كما صدر بالعربيّة أكثر من عرض تاريخيّ للدراما الألمانيّة الحديثة ، وصدرت دراسات عديدة حول كتاب مسرحيين ألمان . وقد شكّل « بريشت » و « دورنمات » مركزيّ الثقل في استقبال الدراما الألمانيّة عربياً ، سواء على صعيد الترجمة أم على صعيد الدراسات النقديّة (٤٠) . وما من شكّ في أنّه قد كان لذلك الإستقبال في شكله المنتج آثاره التجديديّة الكبيرة في تطور المسرح العربي المعاصر . ومع أنّه لا يمكننا أن نفصل هنا أسباب وخلفيات ذلك « الطلب » المتزايد على النصوص المسرحيّة الألمانيّة ، والأجنبيّة عموماً ، فإننا نستطيع القول إنّ هذا الطلب يرجع في المقام الأول إلى أزمة النص المسرحي المحليّ ، وإلى حاجة الحركة المسرحيّة العربيّة الناشئة للإستفادة من التجارب المسرحيّة المتقدّمة (٤١) . وفي هذا السياق لا يجوز أن يفوتنا سببٌ يبدو الوهلة الأولى عديم الأهميّة . ألا وهو الإعتقاد السائد بأنّ ترجمة الأعمال المسرحيّة أمر سهل . ولكن منذ صدور كتاب « الترجمة الأدبيّة » لـ « جيرري ليفي » على أبعد تقدير ، بات الناس يدركون مدى خطأ هذا الإعتقاد وسداجته (٤٢) .

إلاّ أنّ تزايد الإهتمام بالدراما الألمانيّة لا يعني بالضرورة تحوّل

الإهتمام عن الأدب القصصي والروائي الألماني . فقد شهد العقدان الأخيران نقل عدد لا بأس به من القصص والروايات الألمانية إلى العربية ، بحيث أصبح كتّاب مثل « فرانتس كافكا » و « توماس مان » و « هرمان هيسه » و « إريش ماريا ريمارك » يشكلون مراكز ثقل في استقبال الأدب الألماني ككل ، وأصبح روائيون مثل « هرمان كانت » و « برونو اييتس » و « برارافريشموت » و « هاينرش بول » مثليّن بعمل مترجم واحد على الأقل . بالمقابل نجد أن تلقّي الشعر (القصيدة) الألماني عربياً قد اقتصر على الحد الأدنى ، وذلك على الرغم مما يتمتع به من مكانة في الأدب الألماني والعالمي . ومردّد ذلك ليس نقص في « الطلب » ؛ فللشعر ، حتى الأجنبي منه ، جمهور واسع من القراء العرب ، بل النقص في « العرض » . فترجمة الشعر عمل يتطلب من المترجم ، بالإضافة إلى الكفاءة اللغوية ، موهبة من نوع خاص ولاسيما إذا راعينا أنّ الأدبيين الألماني والعربي يعتمدان نظامين مختلفين من العروض (٤٣) . وإذا كان التكافؤ الجمالي والأسلوبي هو المقياس الصحيح لنجاح الترجمة الأدبية ، فإنه لا يمكن لغير الشاعر أن يترجم الشعر بشكل ناجح (٤٤) . ومع ذلك كانت هناك محاولات عديدة لترجمة أشعار ألمانية إلى العربية وللكتابة حول الشعر الألماني . ولعل أبرز تلك المحاولات قيام عبد الرحمن بدوي بتعريب « الديوان الغربي - الشرقي » لـ « غوته » وترجمة عدد كبير من القصائد الألمانية الحديثة ، التي أوردها ضمن كتابه « الشعر الأوروبي الحديث » . أما مصطفى ماهر فقد ترجم قصائد لشعراء ألمان معاصرين ، وذلك في سياق كتاب « ألوان من الأدب الألماني الحديث » ، وعرب قصائد مختارة للشاعر الألماني « كارل كرولو » ، كذلك قام ممدوح حقّي بترجمة أشعار

لـ « ريلكه » عن الفرنسية ، ووضع لهذا الكتاب مقدمة يحتذى بها من حيث التوجه النقدي المقارن وربط العمل المترجم بأفق المستقبلين . ومن المحاولات الهامة أيضاً ترجمة قصائد لـ « ريلكه » و « هولدرلين » شعراً من قبل فؤاد رفقة ، وتعريب أشعار لـ « ماورر » من قبل الشاعر عادل قرشولي . أما المترجم والناقد المعروف عهد الغفار مكاوي فقد نقل إلى العربية مختارات من شعر « بريشت » ونماذج من الشعر الألماني الحديث ، كما يرجع إليه الفضل في كتابة عرض لتطور الشعر الألماني في القرن العشرين (٤٥) . ومع أن هذه المحاولات جديرة بالتقدير والاهتمام ، فقد بقيت دون صدق يستحق الذكر ، ولم يلعب استقبال الشعر الألماني في العالم العربي ، سواء على مستوى جمهور القراء أم على المستوى الإبداعي ، غير دور هامشي بالمقارنة مع الدور التجديدي الضخم الذي لعبه استقبال الشعر الفرنسي والإنكليزي .

يستطيع المرء أن يتوصل من هذا الاستعراض التاريخي السريع لإستقبال الأدب الألماني في العالم العربي إلى الإستنتاجات التالية :

— بدأ هذا الإستقبال متأخراً عن عمليات تلقي الآداب الأوروبية الأخرى ، وذلك نتيجة للحواجز اللغوية وظروف تاريخية معروفة .

— مثل استقبال الأدب الألماني عربياً طوال العقود الستة الأولى من هذا القرن إمتداداً لإستقبال ذلك الأدب في فرنسا وإنكلترا ، ولم يكن استقبالاً أصيلاً ومباشراً إلى حد بعيد . وقد تجسدت هذه الحقيقة في أن معظم الترجمات لم تتم عن الألمانية مباشرة بل عن الفرنسية أو الإنكليزية .

— كان هذا الإستقبال فوضوياً وعشوائياً ومتقطعاً ومفتقراً إلى أية منهجية أو ترابط أو استمرارية ، وظل بعيداً عن أي ضابط أو ناظم

أو رابط ، وذلك نتيجة لغياب « علم اللغة الألمانية وآدابها » في الأقطار العربية ، ولقلة المترجمين المحيطين بالأدب الألماني الذين ينقلون عن الألمانية مباشرة .

— ظلّ هذا الإستقبال بعيداً عن الحاجات الثقافية للمجتمع العربي ، وبقي في معظم الحالات خاضعاً لمزاج وتقديرات مترجمين لا تربطهم بالأدب الألماني أية صلة ، أو لناشرين تحركهم دوافع تجارية قبل أيّ شيء آخر .

منذ أواسط الستينات طرأ على استقبال الأدب الألماني عربياً بعض التحسّن ، وذلك في أعقاب تخرج عدد جيد من دراسي اللغة الألمانية وآدابها في أكثر من قطر عربي ، وفتح فروع لتدريس هذا العلم في بعض الجامعات العربية . وقد أدّى ذلك إلى تزايد نسبة الترجمات التي تنجز عن الألمانية مباشرة ، وتزايد الدراسات النقدية عن الأدب الألماني . ولكن هذا التحسن محدود النطاق ، وما زال قسم كبير من الأعمال الأدبية الألمانية يردنا مترجماً عن لغات أوروبية وسيطة .

استقبال هاينريش مان عربيًا

١ - رواية « الملاك الأزرق » :

لئن كانت رواية « غوته » : « آلام فرتز » قد مثلت المحطة الهامة الأولى في تاريخ استقبال الأدب الألماني عربياً ، فإن رواية « هاينريش مان » : « الملاك الأزرق » كانت أول رواية ألمانية حديثة ، تُستقبل على نطاق واسع من قبل جمهور القراء . تُرجمت هذه الرواية إلى العربية للمرة الأولى عام ١٩٥٩ عن الانكليزية ، ولكن الترجمة التي قدّر لها أن تحظى بانتشار واسع ، هي تلك التي أنجزها الصحفي اللبناني خيرات البضاوي بعد ذلك بعامين ، حينما صدرت في دار نشر بيروت مرموقة ، وما زالت تُعرض في طبعة شعبية زهيدة الثمن (١) .

إنّ أية محاولة لتفسير سعة الانتشار التي عرفتتها هذه الرواية المترجمة ، لا بدّ لها من أخذ عاملين بعين الاعتبار ، هما : تصميم غلاف الكتاب ، ودور الفيلم الذي يجمل العنوان نفسه . فغلاف الكتاب قد صُمم بطريقة فاضحة ، يُرجّح أنها قد لعبت دوراً فعالاً في اصطياذ القراء . وهذا أمر غير مستغرب في مجتمع يسود فيه كبت جنسي متطوّف كالمجتمع العربي . أمّا فيلم « الملاك الأزرق » ، الذي أخرجه « يوزف شترنبرج » بالإستناد إلى رواية « هاينريش مان » ، فقد عُرض في دور السينما

العربية بنجاح كبير ، ولعب دوراً هاماً في إرساء شهرة هذه القصة ،
فمهد الطريق لإستقبال ترجمتها العربية (٢) . وليس أدلّ على ذلك
من أنّ كلتا الترجمتين تحمّلان عنوان الفيلم وليس العنوان الأصلي
للرواية . ويبدو أنّ هذه الحقيقة لم تغب عن ذهن خيرات البيضاوي ،
الذي حاول عن سابق وعي الإستفادة من دور الفيلم في ترويج الكتاب .
فهو يكتب في صفحة الغلاف الأخيرة : « ماهر الذي لا نجده في هذه
القصة التي استفاضة شهرتها حتى قبل أن تُعرض على الشاشة وتصبح
الشريط العالميّ المعروف ! » ولكن إذا تركنا هذه الإشارة جانباً ، نجد
أنّ المترجم لا يقدم للقراء العرب أية معلومات حول رواية « الملاك
الأزرق » ولا عن مؤلفها ، بل يكتفي بتليخيص القصة في سطور قليلة
تغلب عليها الإنشائية الفارعة ، ويختتم ملخصه هذا بالعبارات التالية : « ماذا
في كلّ ذلك ؟ بل أيّ شيء لا نجده فيه ، عندما تتناوله ريشة فنان
مثل « هاينريش مان » ليصور من خلاله أسرار الحياة والحبّ والمجتمع ،
ويرفع من مكونات النفس البشرية ، وانفعالاتها الجليّة الغامضة أمام
حاجات الجسد والروح كلّ قناع ، فاذا ثمة تحت الحلة الظاهرة ما تحتها
مما يخطر ولا يخطر على البال من حُسن وقبح ، ومن حقيقة ووهم ،
ومن خيرٍ وشرّ ، في كلّ ناحية وصوب . وإذا ثمة كل متعة وعبرة
وعجب » (!) . بهذه الطريقة الدعائية المبتدلة يقدم البيضاوي رواية
« هاينريش مان » للقارئ العربيّ ، متحاشياً التطرّق إلى موقع هذه
الرواية ومؤلّفها في تاريخ الأدب الألمانيّ ، أو إلى طبيعة اهتمامه
كمترجم بالعمل الأدبيّ الذي قام بنقله . وهذا ليس من باب الصدفة
فخيرات البيضاوي لا يعرف الكثير عن « هاينريش مان » ولا عن
الأديب الألمانيّ برمته ، وطبيعيّ أنّ « فاقد الشيء لا يعطيه » . ولكنّ

المترجم لا يقصّر في تقديم الرواية فحسب ، بل يغفل أيضاً ذكر عنوانها الأصليّ واللغة الأجنبيةّ التي تمتّ عنها الترجمة ، وذلك في محاولة لتضليل القراء . فالعنوان ، أي « الملاك الأزرق » ، مشترك بين الترجمة الإنكليزية والفيلم ، ولكنه ليس العنوان الأصلي للرواية (٣) . كذلك توشي بعض الدلائل بأنّ البيضاوي قام بالترجمة عن الألمانية مباشرة ، بينما تشير دلائل أخرى إلى أنّ الترجمة قد تمتّ عن الإنكليزية . ولكنّ الباحث يستطيع أن يتبيّن بسهولة أنّ المترجم قد استخدم النصّ الأصليّ والترجمة الإنكليزية ، عندما قام بالنقل . فكيف كان ذلك الإستخدم ؟ أمّا حقيقة أنّ البيضاوي قد عرف النصّ الألمانيّ بشكل من الأشكال ، فهو أمر يُستدل عليه من الصفحة الأولى ، التي تبدأ بتوضيح « ضمنيّ » لكلمة « أونرات » وهو إيضاح لا يرد ضمن هامش نقديّ بل في متن النصّ . ولكن هذه ليست هي المرة الوحيدة ، التي يخرج فيها المترجم عن دوره ويتحوّل إلى شريك في التأليف . فالبيضاوي يضطلع بهذا الدور منذ البداية ، عندما أضاف إلى العمل المترجم « تمهيداً » من أربع صفحات دون أن ينبّه القارئ إلى أنّ هذا التمهيد من وضعه وليس من ضمن العمل الأصليّ (٤) .

يبدو أنّ دور النصّ الألمانيّ قد اقتصر بالنسبة لمترجمنا على معرفة كلمة « أونرات » ، وفيما عدا ذلك تمّ الإعتماد على الترجمة الإنكليزية . فسرعان ما يتحوّل الأستاذ « رات » إلى « ريث » وفقاً للفظ الإنكليزي لهذه الكلمة . ولكنّ البيضاوي لم يأخذ عن الترجمة الإنكليزية أسماء العلم فقط ، فلو أنّه اكتفى بذلك لكان الأمر ، بل أخذ كذلك بالأخطاء ، التي كان باستطاعته تجنبها بيسر ، لو عرف النصّ الألمانيّ بصورة جيّدة .

كمثال على ذلك نسوق ترجمة تلك الأبيات ، التي يتغزّل فيها التلميذ
« لوهمان » بالراقصة « روزا فروهليش » . أما النصّ الأصلي لتلك
السطور فهو :

Du bist verderbt bis in die Knochen
Doch bist du' ne grosse Künstletrin
Und kommst du erst mal in die Wochen

(أنتِ فاسدة حتى العظم
ولكنك فنانة كبيرة ،
وإذا ما جاءك النفاس ...)
وفي الترجمة الإنكليزية :

Her virtue is truly to seak
But she 's an artist to the bone
And when she comes to me next week ... (٥)

تنطوي هذه الترجمة ، التي أنجزها « هوارد فيرتيج » على خطئين
رئيسيين ، يتعلق أولهما بترجمة تعبير « أنت فاسدة حتى العظم » .
الذي يضعه المترجم في سياق غير صحيح ، وذلك حين يربطه بالفنانة
بدلاً من « أنت » . أما الخطأ الثاني فيتعلق بترجمة تعبير آخر
هو « in die Wochen Kommen » ، الذي ينقله « فيرتيج » إلى
الإنكليزية بـ « تأتي إليّ في الأسبوع المقبل » ، ومعناه الصحيح هو
« تنفّس » (٦) . في الحالة الأولى أخطأ المترجم في الربط بين التعبير
وسياقه ، وفي الحالة الثانية أخطأ في نقل التعبير نفسه ، وهما خطآن
يرجعان إلى سبب واحد هو سوء فهم النص . تبني خيرات البيضاوي
الخطئين كليهما ، وذلك عندما ترجم هذا المقطع على النحو التالي :

« طهارتها حرية حقاً بالبحث عنها ،

إلا أنها فنانة في العظم ،

فإذا جاءني في الأسبوع القادم . . . » (٧)

هذا مجرد مثال يصلح لأن يعطينا فكرة عن الكيفية التي تبنى بها البيضاوي أخطاء الترجمة الإنكليزية. إلا أن الترجمة العربية تعج بأخطاء وأغلاط وتشويهات لا تتضمنها الترجمة الإنكليزية هذه. ويكفي للتدليل على ذلك أن يخضع المرء مقطعاً واحداً من هذه الترجمة لتحليل نقدي ، وليكن مطلع الفصل الثاني ، ونصّه بالألمانية :

Auch Unrat ass, dann legte er sich auf das Sofa. Aber wie es alle Tage ging, warf im rechten Moment, als er einnicken wollte, nebenan seine Haushälterin ein Geschirr hin. Unrat fuhr af und griff sofort wieder nach Lohmanns Aufsatzheft, während er sich rosa färbte, als Lese er das die Scham Verletzende das darin stand, zum ersten Mal. Dabei liess es sich gar nicht mehr schliessen, so sehr auseinander—gebogen war es an der Stelle wo die Huldigung an die Künstlerin Fräulein Rosa . Fröhlich sich befand. Der überschrift folgten einige unleserlich gemachte Zeilen, dann ein freier Raum...(11) .

ترجم خيرات البيضاوي هذا المقطع كالتالي :

« وتناول ريث طعامه في منزله كالعادة . ثم ارتقى على فراشه ، يخفو إغفائه القصيرة كالعادة. ثم أفاق على صوت تحدثه له خادمه متى وجب أن يفيق كالعادة . ونهض من فراشه ليعود فيتحقق دفتر لوهمان وليحمر وجهه ثانية وهو يقرأ سطورَه ، فانه لمخجل حقاً ، فمخجل ولكن ريث الأستاذ لم ينصرف عنه مع ذلك ، وبالرغم من رداءة الخط .

وتطّلع في صفحة قد كُتِبَ فيها : تحية إلى (لولا لولا) . ولم يستطع قراءة بعض الأسطر ، ثم وجد فاصلة ثم هذه الأبيات . . » (٩) .

أما الترجمة الصحيحة لهذا المقطع فهي :

(وأكل أونرات أيضاً ، ثم استلقى على أريكة . ولكن ، كما يحدث في كل الأيام ، ما أن أراد أن يغفو ، حتى ألفت الخادمة طبقاً بجواره في اللحظة المناسبة . أفاق أونرات فجأة وأمسك على الفور بدفتر إنشاء « لوهمان » ، بينما تورّد لونه ، وكأنه يقرأ للمرّة الأولى ما فيه من أشياء تخدش الحياء ، مع أنه أصبح من الصعب إغلاق الدفتر من شدة ما طوي عن بعضه في ذلك الموضع الذي وجد فيه التغزّل بالفنانة الآتية روزا فروهليش ، أعقب العنوان بضعة سطور طُـمست لتصبح غير مقروءة ، ثم فراغ . .) .

يتبين لنا من المقارنة النقدية أنّ المترجم قد وقع عند نقل هذا المقطع البسيط إلى العربية في مختلف أنواع الأخطاء ، بل أنّه لم ينقل جملة أو حتى جزءاً من جملة بشكل صحيح ، ناهيك عن الركائز الأسلوبية اللامتناهية . فهناك إضافات مثل « في منزله كالعادة » ، « ليغفو إغفاءته القصيرة كالعادة » ، « ثم أفاق على صوت تحدّثه له خادمه متى وجب أن يفيق كالعادة » ، « إنّهُ لمخجل حقاً مخجل » ، « بالرغم من رداة الخط » ، « ولكنّ ريث لم ينصرف عنه مع ذلك » ، « تطّلع في صفحة كتب فيها » ، « ثمّ وجد فاصلة ثمّ هذه الأبيات » . ومن ناحية أخرى لجأ المترجم إلى حذف أجزاء من النصّ مثل : « ألفت الخادمة طبقاً بجواره في اللحظة المناسبة » ، « كأنه يقرأ للمرّة الأولى ما فيه » ، « مع أنّه أصبح من الصعب إغلاق الدفتر من شدة ما طوي عن بعضه في ذلك

الموضع » ، « أعقب العنوان » . أما النوع الآخر من الأخطاء فيتمثل في ترجمة المفردات بصورة غير صحيحة مثل : « فراش » بدلاً من « أريكه » ، « خادم » بدلاً من « خادمة » — ولاندرى بهذه المناسبة لماذا قام المترجم بتأنيث الخادم — ، « نهض من فراشه » بدلاً من « أفاق فجأة » ، « صفحة » بدلاً من « موضع » ، « تحية » بدلاً من « تغزل » ، « فاصلة » بدلاً من « فراغ » . ويغال التشويه حتى أسماء الأشخاص ، فيتحول « اونرات » إلى « ريث » ، وتتحول « روزا فروهليش » إلى « لولا لولا » . يرد كل هذا التشويه وكل هذه الأخطاء في مقطع قصير مكتوب بلغة واضحة سهلة ، لا ينطوي فهمه ولا نقله على صعوبات من نوع خاص .

إنّ السمة الغالبة على ترجمة « الملاك الأزرق » هي إذن التشويه النصّي والدلالي والرداءة الأسلوبية . أمّا مردّها فهو نقص في الكفاءة اللغوية على صعيد اللغتين : المتقول عنها والمنقول إليها . فالبيضاوي ليس مترجماً أدبياً ولا يمتلك أيّاً من الشروط التي لابدّ من توافرها في المترجم الأدبي ، وفي مقدمتها الكفاءة اللغوية والإحاطة بالأدبين : المرسل والمستقبل . وبغضّ النظر عن الظروف والملابسات التي جعلته يقدم على إنجاز ترجمة أدبيّة ، فإنّ نوعية الترجمة في « الملاك الأزرق » تدلّ بما لا يدع مجالاً للشكّ على عدم إلمامه باللغة الألمانية والأدب الألماني ، وعلى أنه بالتالي غير مؤهل لنقل أعمال الأدب الألماني إلى العربية .

قد يخطر ببال المرء أن يعتبر « الملاك الأزرق » « ترجمة حرّة » أو « إقتباساً » . ولكن للترجمة الحرّة والإقتباس مواصفاتها ، ولا يجوز التحدث عن « تصرف » في الترجمة أو عن « إقتباس » ، إلاّ إذا كان

للمترجم غاية معينة أو رؤية جديدة أو تفسير جديد للعمل الأدبي .
 وغالباً ما يكون القصد من « الترجمة الحرة » إزالة طابع الغرابة عن العمل
 المترجم ، بغرض تسهيل تلقيه (١٠) . لكننا لا نستطيع أن نتيبن نية
 كهذه عند مترجم « الملاك الأزرق » ، وكل ما يستطيع المرء التأكد منه
 هو ذلك التشويه وعدم الإجابة ، اللذان تحولت رواية « هاينريش مان »
 نتيجة لهما إلى قصة أجنبية يغلب عليها طابع الإثارة الرخيصة . أم
 تعمّد المترجم ذلك بغرض ترويض الكتاب ؟ إن كان هذا هو قصده ،
 فقد كان له ما أراد . لقد شهد ذلك « الهيكل العظمي » الذي تبقى من
 رواية « الأستاذ نفايات » إقبالاً شديداً من القراء ، وحظي باستقبال
 واسع النطاق . صحيح أن إقبال القراء العرب على الروايات والقصص
 الأجنبية المترجمة كبير على وجه العموم ، ولكن إلى جانب هذا السبب
 العام لا بد من وجود أسباب خاصة ، جعلت القراء العرب يهتمون بمصير
 « هذا المدرّس المتحجر » الذي يتعرّف إلى الراقصة والمغنية روزا
 فروهلش أثناء قيامه ليلاً بمطاردة تلاميذه المكروهين ، فيقع في حبّها
 ويفقد منصبه » (١١) . أمّا هذه الأسباب فتتعلق في رأينا بموضوع
 الرواية ومادّتها . فالقارئ العربي يستطيع أن يفهم قصة كهذه بسهولة ،
 ويتفاعل معها عاطفياً ويسقطها على ظروفه وأوضاع مجتمعه ، على الرغم
 من أنّها قصة أجنبية (١٢) . ومردّد ذلك هو أنّ المشكلات الاجتماعية
 والسيكولوجية والأخلاقية المطروحة في « الملاك الأزرق » تشبه إلى حدّ
 كبير تلك المشكلات الاجتماعية والأخلاقية التي يعاني منها المجتمع
 العربي الحديث .

يتميّز « كلاوس شروتر » بين ثلاثة مواضيع في رواية « الأستاذ

نفايات / الملاك الأزرق » ، هي : تحليل السلطة والقصة المدرسية ، وقصة الحب (١٢) . إذا أخذنا بهذا التقسيم نجد أن القصة المدرسية تمتلك راهنية كبيرة بالنسبة للوطن العربي لأن علاقة المعلم - التلميذ تنطوي في المجتمع العربي أيضاً على مشكلات تربوية وأخلاقية حادة لا تختلف في جوهرها عن تلك التي يصفها « هاينريش مان » في روايته . فالمجتمع العربي يعرف جيداً « محنة المعلم المتولدة عن ذلك التناقض القائم بين مهنته وبين متطلبات حياته الخاصة » . ويمكن أن يُقال الشيء نفسه عن دور المعلم باعتباره « إحدى دعائم النظام الاجتماعي السائد » . ولكن يبدو أن قصة الحب ، التي تمثل في الرواية « موضوعاً جانبياً » (١٣) قد لعبت في الإستقبال العربي دوراً أكبر من ذلك الذي لعبته في الإستقبال الألماني . ولا عجب في ذلك . فالمسألة الجنسية قد بلغت في المجتمع العربي درجة من التعقيد يصعب تصوّرها في مجتمع أوروبي كالمجتمع الألماني . وهذا ما يزيد من إهتمام القارئ العربي بقصص الحب في الأعمال الروائية الأوروبية التي تشكّل متنفساً لتلك المشاعر والدوافع ، التي لا يستطيع الكاتب العربي أن يعبر عنها بالصراحة لنفسها التي نجدها في أعمال الكتّاب الأوروبيين . ومن الواضح أن دار النشر البيروتية ، التي صدرت عنها رواية « الملاك الأزرق » ، أرادت من خلال الغلاف الفاضح الذي زوّدت به هذا الكتاب ، أن تخاطب الرغبات النفسية المكبوتة عند القراء ، وأن تستغلّها من أجل ترويح الرواية ، التي دفعت استقبالتها عربياً في هذا الإتجاه . وعلى هذا الشكل الملتوي يؤثر الوضع الاجتماعي والثقافي للمنطقة المستقبلية في تلقّي العمل الأدبي الأجنبي .

اقتصر إستقبال رواية « الأستاذ نفايات / الملاك الأزرق » عربياً على

جانب الترجمة والتأثير على القراء ، بينما لم يحدث أي استقبال نقديّ أو إبداعيّ يستحقّ الذكر . وهذا ما لا يُدهش أحداً ، إذا أخذنا نوعية الترجمة بعين الاعتبار . لقد بقي « هاينريش مان » بالرغم من سعة إنتشار « المللك الأزرق » ، شبه مجهول في العالم العربي . وانقضى ربع قرن على صدور الترجمة العربية لروايته ، دون أن يُترجم عمل آخر من أعماله . وبصرف النظر عن استثناءين غير هاميين ، يمكن القول إنّ استقبال « هاينريش مان » في العالم العربيّ قد توقّف بشكل شبه تام . أمّا أول هذين الإستثناءين فهو فصل قصير ضمن بحث مصطفى ماهر : « الرواية الألمانية في القرن العشرين » ، ويدور في معظمة حول رواية « الخنوع » ، حيث يلخص المؤلف أحداث هذه الرواية ويقدم مقاطعين مترجمين منها ، معتبراً أنهما يشكّلان « ذروتين » من ذرى هذا العمل . ولعلّ أشدّ ما يلفت النظر فيما كتبه ماهر عن « هاينريش مان » ، هي الطريقة التي يعرض بها فنّه الروائي ، الذي يرسم ملاحه بهذه العبارات : « ويغلب على أسلوب هاينريش الواقعيّة التي قد يصبغها بشيء من ألوان الطبيعة أو الرومانتيكيه . . . وهو أسلوب مليء بالحياة على كلّ حال مليء بالطرافة التي كثيراً ما تتحوّل إلى نقد لاذع . إنه يقدم إلى القارئ صوراً حقيقيّة من المجتمع تنطق بما يكمن فيه من عيوب كبيرة وصغيرة ، رئيسية وثانويّة . وهو يحرص على ألاّ يثقل على القارئ بتأملات فلسفيّة ، وإن لم يكن يخفي آراءه التي جعل أدبه الروائيّ منبراً لها : الدعوة إلى الحرية للفرد والحرية للمجتمع ، الدعوة إلى العدالة الاجتماعيّة ، الدعوة إلى تأصيل القيم الأخلاقيّة الإنسانيّة » (١٤) . بهذه الطريقة الإنشائية البعيدة عن التحديد والدقّة ، يعرض ماهر أسلوب وأفكار « هاينريش

مان» ، مما يتفنه المواقع الفنية والمقاصد النقدية لهذا الأديب الكبير . وهذا ما لا يمكن رده إلى ضيق المجال فقط ، إذ كان بمقدور المؤلف ، حتى في عرض مقتضب كهذا ، أن يشير إلى المفاصل الهامة والمعالن الرئيسية في تطور « مان» الفني والفكري ، مثل التحول من « الطبيعية» إلى « الرومانتيكية الجديدة» وإلى « الواقعية النقدية» فيما بعد . أما بخصوص النقد الاجتماعي والثقافي ، فلا بد من الإشارة إلى أن هذا النقد كان موجهاً إلى ضيق الأفق البورجوازي وعقلية الخنوع والدولة القوية المتسلطة (١٥) . إن عرضاً يخلو من هذه العناوين الرئيسية يصبح عديم الجدوى .

أما الإستثناء الثاني فهو فصل قصير ورد ضمن كتاب « صفحات خالدة من الأدب الألماني» ، الذي نقله مصطفى ماهر إلى العربية . ويتألف هذا الفصل أيضاً من مقاطع مترجمة من رواية « الخنوع» (١٦) . كيف يمكن تفسير هذا الركود الذي شهده استقبال « هاينريش مان» في العالم العربي طوال ربع قرن ؟ لا جدال في أنه يرجع إلى عوامل متعددة ، أهمها في رأينا أن النقد الاجتماعي والثقافي الذي تتضمنه أعمال هذا الأديب ، لم يكتسب في العالم العربي تلك الاهنية التي يملكها في ألمانيا وبعض البلدان الأخرى . إن « نقد أسلوب الحياة البورجوازي الرأسمالي» ، الذي يمثل أحد الملامح الرئيسية لأعمال « مان» ليس مرغوباً في مجتمع لم تتمكن فيه البورجوازية من أن تكرس نفسها طبقة مهيمنة وذلك لأسباب تاريخية معروفة . لذا فإن أسلوب الحياة البورجوازي ، الذي لم يفتح في الشرق العربي ، مازال يمتلك في هذه المنطقة جاذبية قوية ، حيث يربط كثيرون بينه وبين الرخاء

الإستهلاكيّ والإشباع الجنسيّ اللذين توفرهما المجتمعات الصناعيّة الرأسماليّة لأفرادها (١٧) . أما النقد الاجتماعي والثقافي المطلوب حالياً فهو ذلك النقد الموجه إلى أسلوب الحياة التقليدي شبه الاقطاعي . وهذا أحد الأسباب الرئيسيّة للنجاح الكبير ، الذي أحرزته رواية « غوته » « آلام فرتر » ومسرحية « السيد بونتيل » لـ « بريشت » في ترجمتهما العربيّة . من ناحية أخرى فإنّ البورجوازيّة الطفيليّة التي طغت على سطح المجتمع العربي منذ أواسط السبعينات ، تستورد نمط الحياة البورجوازي الغربيّ وتقلّده بحذافيره ، وهذا ما يوفر بصورة متزايدة الشرط الاجتماعي — التاريخي لاستقبال أعمال « هاينريش مان » التي تتخذ طريقة الحياة البورجوازية . أما بالنسبة لرواياته التاريخيّة المناهضة للفاشية ، ولاسيما روايتي « شباب الملك هنري الرابع » و « اكتمال الملك هنري الرابع » ، فقد توافر هذا الشرط منذ أن نشأت في العالم العربي أنظمة حكم فاشيّة تابعة ، صادرت حقوق الإنسان وحرياته الديمقراطيّة الأساسيّة . ولئن كان لم يُنقل إلى العربيّة شيء من تلك الأعمال حتى اليوم ، فإنّ ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى ندرة المتخصصين في أدب « هاينريش مان » من العرب ، وليس إلى نقص في الراهنية ، ولعل كتاب الفيلسوف الماركسي الشهير « جورج لوكاش » « الرواية التاريخيّة » ، الذي يتطرق إلى روايات « هاينريش مان » التاريخيّة . سيساهم في زيادة التفهّم لأهميّة تعريب تلك الروايات ، وذلك بعد أن أصبح هذا العمل النظريّ الهامّ في متناول القراء العرب (١٩) .

٢. — رواية « الخنوع »

بعد ركود استمر مايربو على ربع قرن من الزمان استؤنف استقبال أدب هاينريش مان في العالم العربي في أواسط الثمانينات ، وذلك

من خلال تعريب رواية « الخنوع » ، التي تعتبر من أهم روايات هاينريش مان وأشهرها . ففي عام ١٩٨٧ صدرت ترجمة عربية لهذه الرواية . وقد أنجزتها عن الألمانية المترجمة الأردنية ليلي نعيم ، المتخصصة في الأدب الألماني الحديث ، التي سبق لها أن عرّبت روايتين ألمانيتين أخريين هما « الرفاق الثلاثة » و « ليلة لشبونة » للكاتب الألماني الشهير (إريش ماريا ريمسارك) . الذي ارتبط اسمه بالأدب المناهض للحرب (٢٠).

لماذا وقع اختيار المترجمة على رواية « الخنوع » دون سواها من أعمال هاينريش مانّ الروائية الكثيرة ؟ ألمجرد الشهرة الكبيرة التي تتمتع بها هذه الرواية على المستويين الألماني والعالمي ؟ أم لأن « الخنوع » تمثل ، باتفاق النقاد ، أحد الأعمال الرئيسة في الأدب الألماني الحديث ؟ أم لأنّ تعريب هذه الرواية يمكن أن يلبي حاجة ثقافية في المجتمع العربي ؟ أم لسبب ذاتي بحث يكمن في أنّ المترجمة تحب هذه الرواية وتريد أن تعربها لهذا السبب ، وبصرف النظر عن أيّ اعتبار آخر ، مثلما يفعل كثير من المترجمين ؟

لحسن الحظّ فإنّ ليلى نعيم لم تتركنا ننساق وراء الظنون والتخمينات ، فقد تطرقت في المقدمة الطويلة التي وضعتها للرواية إلى مسألة الانتقاء هذه ، حيث ذكرت أنّ الاعتبار الأول الذي دفعها إلى اختيار رواية « الخنوع » يتمثل في أنّ هذه الرواية تعالج إشكالية اجتماعية ونفسية وسياسية تشبه إشكالية المجتمع العربي المعاصر إلى حدّ كبير : « وجدت أنّ الخنوع يعيش داخلنا . . . داخلي وداخل من أعرف ، وداخل أفراد الوطن العربي . ربما هذا هو السبب المباشر

الذي استمر في الإلحاح على المتابعة ترجمته . . وجدت فيه واقع الانسان العربي ، ونفسيته بكل حالته المرحلية من التأزم وعدم الثبات» (٢١). وهذا يعني أن ليلى نعيم قد أقدمت على تعريب «الخنوع» ليس لسبب ذاتي ، ولا لأن هذه الرواية مكانة كبيرة في الأدب الألماني ، بل لأنها تعالج إشكالية مشتركة بين المجتمعين الألماني والعربي ، ألا وهي إشكالية الخنوع . وهذا يعني أن المترجمة قد انطلقت في اختيارها من حاجات الثقافة المستقبلية ومصالحها في المقام الأول ، وذلك هو المنطلق السليم الذي ينبغي تبنيه عند اختيار أعمال أدبية للترجمة . فالحمل المترجم يستقبل من جانب متلقين في لغة الهدف التي انتقل إليها ، وعليه بالتالي ، إذا أريد لذلك الاستقبال أن يكون ناجحاً ، أن يلبي الحاجات الجمالية والفكرية لأولئك المتلقين ، وذلك على الرغم من أنه عمل أدبي أجنبي كُتب في الأصل لفئة أخرى من المتلقين . ولربّ متسائل : أوليس من المحتمل أن تكون المترجمة قد أقدمت هنا على إسقاط إشكالية اجتماعية وأخلاقية عربية على عمل أدبي أجنبي بصورة تناقض أفقه الفكري الأصلي ؟ ألا يختلف الخنوع العربي عن الخنوع الألماني ؟ ألا تختلف هاتان الظاهرتان من حيث شروطهما التاريخية ووظيفتهما الاجتماعية ؟ إنها أسئلة جديرة بالاهتمام ، ولكن سواء كانت ظاهرة الخنوع واحدة عند الألمان والعرب أم اختلفت ، فإن إسقاطاً فكرياً كهذا الإسقاط الذي مارسه السيدة نعيم مشروع تماماً من وجهة النظر الاستقبالية . فأَيّ متلق لا يسقط أفقه على العمل الأدبي الأجنبي الذي يثلقه ؟ ! إن السدج فقط ، الذين لم يسمعو بعد بجماليات الاستقبال الأدبي ، لا يأخذون أفق المتلقي بعين الاعتبار ، ويلجأون إلى تفسير العمل الأدبي بصورة ضمنية ، بعيداً عن أي وعي

تأويلي أو نظرة استقبالية . ولكن ليلى نعيم لم تعلل اختيارها رواية « الخنوع » بتلك الاشكالية المشتركة المفترضة بين المجتمعين العربي والألماني فحسب، بل عبّرت أيضاً عن طموحها « لأن يثير هذا الكتاب الحوار الداخلي بين القارئ ونفسه ، ويسهم في تنشيط الحوار الفكري والسياسي ، خدمة في رفق مفاصل هذا الحوار » (٢٢) . وهذا يعني أن المترجمة راغبة في أن تتدخل من خلال تعريب رواية « الخنوع » في النقاش الفكري المحتدم حالياً في الوطن العربي حول قضايا الديمقراطية وحقوق الانسان ، أي حول علاقة المواطن العربي بالسلطة السياسية والاجتماعية ، وما لتلك العلاقة من اشكالات نفسية وأخلاقية .

لئن كان الطموح الذي عبّرت عنه المترجمة في مقدمة الرواية مشروعاً ، وذلك لأنّ لكلّ مترجم الحق في أن يطمح لأن يساهم العمل الأدبي الأجنبي الذي يقوم بنقله في توضيح المشكلات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية للشعب الذي ترجم ذلك العمل إلى لغته ، فإنّ تحقيق ذلك الطموح لا يتوقف على النوايا الحسنة ، ولا على حسن الاختيار وسلامته فحسب ، بل يتوقف بالدرجة الأولى على جودة الترجمة ، أي على نجاح المترجم في أن ينقل العمل الأدبي من « لغة المصدر » إلى « لغة الهدف » بصورة ملائمة ، تحقق للترجمة أكبر قدر ممكن من التقارب (ولا نقول التعادل أو التكافؤ) المعنوي والأسلوبي — الجمالي مع الأصل . وبهذه المناسبة لابدّ من التذكير بأنّ العمل الأدبي نصّ فنيّ جمالي في المقام الأول ، وهو نصّ يستمدّ تأثيره وقوته من تلك الماهية الخاصة . وعندما تضيق تلك الماهية أو يضيق قسم منها في خضمّ عملية الترجمة ، وذلك نتيجة للخسارة المعنوية والأسلوبية — الجمالية

التي تلحق بالعمل الأدبي عندما يكون المترجم غير قادر على نقل ذلك العمل من لغته الأصلية إلى لغة الهدف بصورة مناسبة ، فإن العمل الأدبي المترجم يفقد قسماً من تأثيره الجمالي والفكري على متلقيه في لغة الهدف ، وقد يتحول إلى جثة هامدة ، وذلك في حالة الترجمات الرديئة . وهكذا فإن التأثير الجمالي والفكري الذي يمارسه العمل الأدبي الأجنبي بعد ترجمته أمر لا يمكن للمترجم أن يتحكم فيه إلا من خلال حسن اختيار ذلك العمل ، وحسن ترجمته إلى لغة الهدف ، وحسن تقديمه نقدياً ، إذا كان المترجم واحداً من أولئك المترجمين الذين يمارسون التقديم بأنفسهم . أما التأثير نفسه فيتم بطبيعة الحال عبر التمازج الذي يحصل بين أفق ذلك العمل الأدبي وأفق متلقيه الجدد في إطار عملية التلقي نفسها .

لئن كانت مهمة المترجم تكمن ، كما أسلفنا ، أولاً وقبل أي شيء آخر في إنجاز ترجمة ذات نوعية جيدة على الصعيدين المعنوي والأسلوبي – الجمالي ، يصبح من واجبنا أن نتساءل : إلى أي مدى نجحت الترجمة ليلي نعيم في الاضطلاع بتلك المهمة عندما قامت بتعريب رواية « الخنوع » ؟ يبدو لنا أن المترجمة قد انتهت إلى هذه الاشكالية ، فكتبت في مقدمتها ، وكأنها تريد أن تستبق كل نقد يمكن أن يوجه إلى جودة الترجمة : « هناك بلا شك ثغرات في الترجمة » (٢٣) . إلا أن المترجمة لم توضح طبيعة تلك الثغرات : أهى ثغرات دلالية أو معنوية ، أم ثغرات أسلوبية – جمالية ؟ وما أسباب ظهور تلك الثغرات ؟ ولماذا لم تعمل المترجمة على تلافيها ما دامت على علم بوجودها ؟ إن أفضل وسيلة لتحديد طبيعة الثغرات التي أشارت إليها المترجمة هي مقابلة الترجمة بالنص الأصلي . ونحن لاننوي في هذا

السياق أن نمجز نقداً تفصيلياً لترجمة رواية « الخنوع » ، لأن مهمة كهذه تتجاوز غرض التناول وإطاره ، ولهذا فإننا نكتفي بأبسط صور نقد الترجمة ، ألا وهي مقابلة مقطع قصير من الترجمة بالنص الألماني . وقد اخترنا ذلك المقطع بطريقة شبيهة بالعينة الشعوائية ، فتناولنا مقطعاً صغيراً من أول الفصل الرابع بالمقارنة (٢٤) :

(٣) الترجمة الدقيقة	بترجمة ليلى نعيم	(١) النص الألماني
<p>كان ديدريش يود أن يفوته الغداء بسبب النوم ، تماماً كما كان يفعل في أفضل أيام التوتيين الجدد ، (*) ولكن فاتورة حساب الراتسكلر قد جاءت ، وكانت من الأهمية بحيث كان لابد له من أن ينهض ويذهب إلى المخزن . كان في حالة سيئة ، وفوق ذلك فقد تسببوا له بمنغصات ، حتى العائلة . فالشقيقتان طالبتا بمصرفهما الشهري المخصص للتواليت ، وعندما أوضح لهما أن ذلك المبلغ غير متوافر لديه الآن ، ذكرناه بزوتير العجوز الذي كان يوفر لهما المبلغ دائماً .</p>	<p>كان ديدريش يفضل ألا يستيقظ قبل ساعات الظهر ، كمادته أثناء وجوده في الاتحاد الطلابي ، بعد ليلة غنية بالشرب ، إلا أن وصول فاتورة حساب الحانة أجبره على الاستيقاظ . لم ير بعدها بداً من النزول إلى المخزن . حيث زادت من سوء وضعه الناتج عن كثرة ما شرب من الشبانيا المضايقات التي واجهته من العائلة . صباح ذلك اليوم ، طالبت أختاه بصرف خصصهما الشهري ، وعندما رفض ، قازنتا موقفه بموقف المحاسب العجوز زوتير ، الذي لم يتوان مرة واحدة عن دفع مخصصاتهما .</p>	<p>Diederich Würde, Wie in der besten Neuteutonen - zeit, das Mittagessen verschlafen haben, aber die Rechnung vom Rats-Keller Kam, und sie war bedeutend genug, dass er ins Kondor gehen musste. Ihm war es so schlecht , und man machte ihm auch Unannehmlichkeiten, sogar die Familie . Die Schwestern verlangten ihr monatliches Toilettengeld , und als er erklärte, dass er es Jetzt nicht habe, hielten sie ihm den alten Sotbier vor, der es immer gehabt habe. Diesem Versuch einer</p>

(١) النص الألماني	بترجمة ليلى نعيم	(٣) الترجمة الدقيقة
<p>Auflehnung begegnete Diederich energisch. Mit rauher Katerstimme setzte er den Mädchen auseinander , sie Würden Sich noch an ganz andere Dinge gewöhnen müssen. Sotbier freilich, der habe immer nur hergegeben und die Fabrik heruntergewirtschaftet.</p>	<p>قابل ديدريش هذا الموقف الرافض من قبل أخنسيه لقراراته بجدة ، وأوضح للفتاتين بصوت مخمور أن الوقت قد حان لهما للاعتياد على نمط آخر من الحياة . أما بالنسبة لزوتير ، فتمته بالاهمال وأنه كان يعطيها النقود بسخاء على حساب مصلحة المصنع .</p>	<p>تصدى ديدريش لمحاولة التمرد هذه بقوة . وأوضح للفتاتين بصوت متمعاً خشن أنهما ستضطهران للاعتياد على أمور أخرى مختلفة عن هذه كل الاختلاف . فمن المعروف أن زوتير كان فقط يعطي ويعطي باستمرار ، وقد اساء ادارة المعمل فتدهور وضعه المالي .</p>

والآن لنستعرض أهم الأخطاء الترجمية الواردة في هذا المقطع
القصير ، ولنحدد أنواع تلك الأخطاء :

ترجمة ليلى نعيم	الترجمة الدقيقة	نوع الاغلاط
- لا يستيقظ قبل ساعات الظهر	- يفوته الغداء	- تحريف دلالي
- أثناء وجوده في الاتحاد الطلائي .	- في أوج أيام التوتينوليين الحد	- تحريف دلالي ، وتفسير ضمي
- بعد ليلة غنية بالشرب	-	- إضافة بغرض الشرح .
- فاتورة حساب الحانة	- حساب الراتسكلر	- شرح ضمني .

ترجمة ليلى نعيم	الترجمة الدقيقة	نوع الأغلط
- الناتج من كثرة ما شرب من الشبانيا .	-	- إضافة بغرض الشرح .
- صباح ذلك اليوم .	-	- إضافة شارحة أيضاً .
- المضايقات	- المنفصات أو الازعاجات	- تحريف دلالي على مستوى المفردة .
- طالبت أختاه بصرف مخصصها الشهري .	- مصروفها الشهري المخصص للتوايلات	- تحريف دلالي على مستوى المفردة .
- وعندما رفض	- وعندما أوضح لهما	- تحريف دلالي
- قارنتا موقفه بموقف المحاسب المجوز زوتبير	- ذكرنه بالمجوز زوتبير	- ترجمة شارحة -
- قابل ديدريش هذا الموقف الراض من قبل أخته لقراراته بحدة	- تصدى ديدريش محاولة التبريد هذه بقوة	- تحريف دلالي وشرح ضمني .
- أوضح للفتاتين بصوت مخمور .	- بصوت متمب خشن	- تحريف دلالي وإفقار أسلوب .
- لم يتوان مرة واحدة عن دفع مخصصاتها	- كان يوفر المبلغ دائماً	- شرح ضمني وتحريف دلالي .
- أن الوقت قد حان للاعتياد على نمط آخر من الحياة	- أنها ستضطران للاعتياد على أمور أخرى مختلفة من هذه كل الاختلاف .	- تحريف دلالي واختصار .
- كان يعطيها يسخاء	- كان فقط يعطي ويعطي دائماً	- تفسير ضمني
- نعمته بالاهمال على حساب مصلحة العمل	- اساء ادارة المعمل فتدهور وضعه المالي .	- تحريف دلالي .

إنّ هذه المقارنة البسيطة بين الترجمة والأصل كافية لأن تظهر لنا مشكلات الترجمة التي أنجزتها ليلي نعيم ، وأبرزها :

- ١ - التحريف الدلالي أو المعنوي . سواء على مستوى نقل المفردات أم نقل وحدات وسياقات نصيّة أكبر ، ولكنّ هذا التحريف من النوع الطفيف الذي لا يحوّر المعنى بشدة ، إلا أنه نوع كثير الورد .
- ٢ - الشرح أو التفسير الضمني لأمر آثر الكاتب أن يلمح إليها فقط ، وهذا نمط من الأخطاء يكثر وقوعه في الترجمات الأدبية ، وتكون نتيجة إفقار النص المترجم على الصعيد الأسلوبي .

٣ - إدخال إضافات طفيفة على النص ، وذلك بغرض الشرح والتوضيح .

٤ - اختصار النص اختصاراً طفيفاً .

إن هذه الأنماط من الأخطاء شائعة في الترجمات الأدبية ، سواء في العالم العربي أم بخارجه ، وهي أخطاء لا ترجع في حالة الترجمة العربية لرواية « الخنوع » إلى سوء فهم النص في لغة المضاد (فالترجمة تتمتع بكفاءة عالية على هذا الصعيد) ، بل إلى مصاعب في التعبير عن معاني ذلك النص بوسائل لغوية وأسلوبية مناسبة في لغة الهدف . ولعل هذه الأخطاء الترجمية هي ماعنته المترجمة عندما تحدثت في مقدمتها عن « ثغرات » في الترجمة .

إلا أنه في مقابل تلك الثغرات ، التي اعترفت المترجمة بها بجرأة مثيرة للإعجاب ، فإنّ ترجمة « الخنوع » تنطوي على حلول ترجمية موفقة دلاليّاً وأسلوبياً ، بل إنّ الطابع الغالب على تلك الترجمة هو

أنها ترجمة ناجحة وموفقة . وبالرغم من الشغرات الآتفة الذكر ،
فان هذه الترجمة تعتبر من أنجح الترجمات الروائية التي تمت عن الألمانية
إلى العربية وأفضلها . وإذا ما أخذنا حجم الرواية ومستواها الفني الرفيع
بعين الاعتبار أمكننا القول إنّ الترجمة العربية لرواية « الخنوع »
تمثل أبرز وأهمّ حدث شهدته حركة التعريب الأدبي عن الألمانية
على امتداد الثمانينات . وبنقلها هذه الرواية إلى العربية سدّت المترجمة
ليلى نعيم ثغرة كبيرة في تاريخ استقبال الأدب الألماني في الوطن العربي ٥

* * *

«توماس مان» في العالم العربي

١ - رواية « آل بودنبروك » في ترجمتها العربية

لئن اقتصر استقبال « هاينريش مان » عربياً على روايتي « الملك الأزرق » ، و « الخنوع » فإنّ عمل الأح الأصغر سنّاً والأكثر شهرة « توماس مان » قد شهد في العالم العربيّ استقبالاً أوسع وأكثر تنوعاً واستمراريّة . بدأ ذلك التلقّي في عام ١٩٥٣ ، عندما نقلت إلى العربيّة قصّة « الدرب إلى المقبرة » ، وبعد ذلك بعامين تُرجمت قصّة « فاجعة قطار » . وفي عام ١٩٦١ صدرت ترجمة عربيّة لرواية « توماس مان » الضخمة « آل بودنبروك » ، وقد أنجزها عن الألمانية محمود ابراهيم الدسوقي ، ثم طرأ على استقبال « توماس مان » في العالم العربيّ ركودٌ دام قرابة عقد من الزمن ، ولم يُستأنف هذا التلقّي إلّا في عام ١٩٧٠ ، حين صدرت ترجمة عربيّة لقصّة « تونيو كروجر » ، التي تولى الأديب العربيّ يحيى حقّي نقلها مرّة أخرى عن الفرنسيّة . أمّا آخر ما تُرجم إلى العربيّة من أعمال « توماس مان » فهي قصّة « الموت في البندقية » ، وقد نُقلت أيضاً عن الفرنسيّة (١) .

كان أهمّ إنجاز في استقبال « توماس مان » عربياً هو ترجمة رواية « آل بودنبروك » من قِبَل محمود ابراهيم الدسوقي ، وهو إنجاز لا ترجع

أهميته إلى ضخامة العمل المترجم فحسب ، بل وإلى المشكلات البالغة التعقيد ، التي تواجه مترجم عمل كهذا . من هذه المشكلات وفرة الصبغة المحلية والخصوصيات التاريخية وخصوصية البيئة التي تتسم بها اللغة الطبيعية (الباتورالوية) لهذه الرواية . ومن الجوانب العصرية على الترجمة أيضاً تلك المواضع التي يستخدم فيها المؤلف اللمعة الألمانية – الشمالية والإنكليزية أو الفرنسية ، وكذلك الوصف التفصيلي المستفيض للبيئة (٢). إن هذه الجوانب وسواها تتطلب أن يبذل المترجم جهوداً مضمينة حقاً ، من أجل أن يجد لها بالعربية معادلات لغوية وأسلوبية مناسبة . وقد حاول الدسوقي بصبر لا حدود له أن يحافظ على مكوثات أسلوب « توماس مان » وخصوصية ، وأن يعثر على حلول مقبولة لمشكلات الترجمة التي ينطوي عليها نقل رواية « آل بودنبروك » . ومع أن تلك الحلول لم تكن موفقة في كثير من الحالات ، فإنها تدلّ بوضوح على أننا حيال مترجم ينظر إلى عمله بجدية تامة ، ويحاول إتقان عمله على قدر المستطاع . ولا نذهب بعيداً إذا قلنا إن محمود إبراهيم الدسوقي يمثل نموذجاً من المترجمين يتناقض تماماً مع ذلك النموذج الذي مثله خيرات البيضاوي في نقله لرواية « الأستاذ نفايات / الملاك الأزرق » . ومن الواضح أن الدسوقي كان على وعي تامّ للمشكلات التي تنطوي عليها عملية نقل رواية « آل بودنبروك » إلى العربية . فهو يشير بصراحة إلى تلك المشكلات ، وذلك في مقدمته القصيرة ، التي يقدم فيها لمحة عن حياة « توماس مان » وأعماله ، حيث يكتب : « قد يعني القارئ أن يعلم أن أسلوب توماس مان على جماله عزيز على الترجمة عزّة منيعة ، وأن هذه الترجمة التي نضعها

بين يدي القارئ اقتضت الكثير مما نشير إليه ولا نذكره ، فتوماس مان وصّافة دقيق ، ورسّام رشيق . فلعل نقله إلى العربيّة في هذا الكتاب لا يكون فحسب جهد المقلّ ، بل غاية الجهد ، فإذا قصر مع ذلك فللناقل كما ذكرنا العذر .. « (٣) . صحيح أنّ الدسوقي لا يحدد في مقدمته نوع المشكلات التي واجهته كمتّرجم ، إلّا إن عباراته هذه تدلّ على وعي كامل للمشكلة وموقف جديّ منها . ولكنّ « الوصف الدقيق » و « الرسم الرشيق » ، اللذين يشكّلان عنصرين أسلوبيين « عزيزين على الترجمة عزّة منيعة » كما يقول المترجم ، لا يمثلان في الواقع غير واحدة من معضلات رئيسية ثلاث ، تواجه كلّ من يريد أن ينقل رواية « آل بودنبزوك » إلى العربيّة ، وهي :

— المشكلة النحويّة المتولّدة عن جُمْل « توماس مان » الطويلة البالغة التعقيد ، التي لا يمكن نقلها إلى نظام لغوي مختلف تماماً كالعربيّة ، دون أن ينتج عن ذلك إضعاف أسلوبه .

— المشكلة الدلاليّة — المعجميّة الناجمة بصورة رئيسيّة عن الوصف التفصيلي للأشياء والأشخاص والبيئات ، وهي المشكلة التي يشير إليها محمود إبراهيم الدسوقي في مقدمته (٤) .

— مشكلة المستويات اللغوية المختلفة التي ترد ضمن الحوار الروائيّ ، مثل اللغة الخاصّة بكلّ شخصيّة ، والعاميّة والجمل المكتوبة بالإنكليزية أو الفرنسيّة .

أما المشكلتان الأولى والثانية فقد نجح الدسوقي في التغلب عليهما نسبياً ، حيث حاول أن يقلّد الجمل الطويلة بالقدر الجائز أسلوبياً ، فحافظت تلك الجمل في كثير من الأحيان على طولها الأصليّ ، ولم

يقوم المترجم بتجزئتها إلاّ في الحالات التي تقتضيها الضرورة اللغوية أو الأسلوبية . . وفيما يتعلق بالجانب المعجمي سنعى المترجم للعثور على معادلات عربية لكل تلك الصفات والنعوت والتسميات التي تحفل بها الرواية . أما تلك المفردات التي لا يوجد بالعربية ما يقابلها ، فقد عمد الدسوقي إلى تكتيتها ، وهذا حل مقبول بالنسبة لهذه المشكلة الرئيسية من مشكلات الترجمة (٥). ولكنّ النجاح الذي أحرزه المترجم في هذين المجالين يبقى نسبياً ، ولا يمكننا القول إنّ « آل بودنبورك » في ترجمتها العربية قريبة جمالياً وأسلوبياً من العمل الأصلي . صحيح أن لغة الدسوقي سليمة عموماً ، وأنّ جملة متماسكة وغير ركيكة . ولكنها تبقى من الناحية الأسلوبية بعيدة تماماً عن لغة (توماس مان) . وفي هذا السياق يبدو لنا أنّ التقارب الأسلوبى - الجمالى مطلب صحيح ، ولكنه يظلّ بعيد المنال وغير قابل للتحقيق إلاّ بصورة نسبية . وحتى على الصعيد المعجمي فإنّ النجاح الذي أحرزه المترجم بعيد تماماً عن الكمال . فالمعادلات المعجمية التي يقدّمها ، كثيراً ما تكون غير صحيحة أو غير مناسبة ، بل إنّ الهفوات والأخطاء الصغيرة التي يقع فيها المترجم على هذا الصعيد أكثر من أن تُحصى ، ويستطيع المرء أن يتبيّن في مقطع صغير عدداً كبيراً منها .

لكنّ الأخطاء الدلالية - المعجمية التي تزدّ ضمن السرد الروائي لا تشكّل على كثرتها نقطة الضعف الأساسية في ترجمة « آل بودنبورك » . فإشكالية هذه الترجمة تكمن بالدرجة الأولى في نقل الحوار الروائي ، الذي تتجلّى فيه لغة «توماس مان» الطبيعية في أوضح صورها . إنّ لكل شخص في هذه الرواية لغته الخاصة المرتبطة بشخصيته وثقافته

ووضعه الاجتماعيّ وبيئته . ولذا فإن الحوار الروائيّ بالمذات ، يحوي الكثير من الصبغة المحليّة والبيئة الاجتماعيّة. وعندما قام الدسوقي بترجمة هذا الجزء الرئيسيّ من الرواية إلى العربيّة ، لجأ إلى حلّ غير سليم ، وذلك بأن نقل الحوار كلّهُ بعربيّة فصيحة رفيعة المستوى ، حتى تلك المواضع التي يستخدم فيها المؤلّف لغات أجنبيّة كالإنكليزيّة أو الفرنسيّة. وعلى هذه الصورة طُحس الكثير من المعالم الأسلوبية للنصّ ، وضاعت تلك المقاصد الفنيّة التي جعلت المؤلّف يكتب الحوار على هذا الشكل . فاستخدام شخص ارستقراطيّ مثل القنصل « بودنبروك » مفردات وعبارات أجنبيّة في حديثه ، ليس من قبيل الصدفة ، بل هو أمر مألوف ، نجده في مجتمعا أيضاً . وعندما يترجم الدسوقي في عبارة « مادامس ! مسيوس ! » بـ « سيداتي وسادتي » وعبارة « اورفوار مسيوز » بـ « إلى اللقاء يا سادة » ، في مطلع الفصل الثامن من الباب الأول ، فأنّه يطمس عنصراً أسلوبياً هاماً من عناصر الرواية . لقد كان الأجلر به أن يترك هذه المواضع في شكلها الأصليّ ، بدلاً من أن يعرّبها . فان كان يخشى ألا يفهمها القارئ العربيّ ، وهو نخوف لا مبرر له ، فباستطاعته أن يورد ترجمة لها في حاشية . أمّا تلك المواضع التي كتبت بلهجة ألمانيّة شماليّة فتمثّل ترجمتها معضلة حقيقية ليس لها حلّ ، وقد لجأ الدسوقي أثناء نقلها إلى أبسط الحلول ، فترجمها إلى العربيّة الفصحى ، وكان بوسعها مثلاً أن يترجمها إلى إحدى اللهجات العاميّة العربيّة، كالعاميّة المصريّة لمدينة القاهرة التي أصبحت بفضل الفيلم السينمائيّ والتلفزيونيّ ووسائل الإتصال الجماهيريّ المصريّة مفهومة ومألوفة في معظم أجزاء العالم العربيّ . إنّ حلّاً كهذا سيكون أقرب

إلى المقاصد الفنية لـ « توماس مان » ، ولكنه يبقى حلاً إشكالياً له مخاطره ومخاذه ، خصوصاً وأنّ في الوطن العربيّ عاميّات كثيرة ، لا ندري أيها تقارب عاميّة شمالي ألمانيا . غير أنّ الإشكالات لا تقتصر على ترجمة تلك الأجزاء من الحوار ، بل تشمل ترجمة الحوار كلّّه ، الذي نقله الدسوقي إلى العربيّة الفصحى ، مستخدماً أسلوباً موحّداً ، لا فرق فيه بين لغة شخص وآخر ، فالغى بذلك كلّ المستويات الأسلوبية واللغوية الموجودة في الحوار . وأزاح كلّ الخصوصيات اللغوية التي تميّز بها الشخصيات . فالكلّ يتكلم اللغة نفسها ويستخدم الأسلوب نفسه ، الأمر الذي يتولد عنه طمس أسلوبيّ ، يمثّل في رأينا نقطة ضعف خطيرة في ترجمة « آل بودنبروك » ، التي بذل الدسوقي مجهوداً ضخماً في إنجازها (٦) . ترى هل غابت أمور أساسيّة كهذه عن بال مترجم ضليع ذي خبرة عظيمة مثله ؟ أم يرجع ذلك إلى عبد الرحمن بدوي ، الذي راجع الترجمة وكان له رأي في طريقتها ؟ إنّه سؤال لا نملك الإجابة عنه ، و لكننا نستطيع أن نشير إلى حلول أفضل من تلك التي لجأ إليها الدسوقي في ترجمة الحوار ، ونذكر منها تلك الحلول التي استخدمها كبار الروائيين العرب من أمثال نجيب محفوظ ويحيى حقيّ وتوفيق الحكيم وغيرهم لحسر المسوّة بين العاميّة والفصحى . فهم لم يستخدموا في الحوار اللهجة المحليّة ، كما تتطلب « الطبعيّة » في الأدب ، ولا استخدموا لغة فصحيّ بليغة متقنّة ، كما يطالب عشاق « البلاغة » التقليديّة بأيّ ثمن ، بل استخدموا في الحوار الروائيّ لغة فصحيّ ، ولكن فيها الكثير من العناصر العاميّة من مفردات وتعابير تكسيها حيويّة وقرباً من الشعب ، وتسمح بتنوّع المستويات اللغويّة والأسلوبية . فحبّذا لو أن مترجم « آل بودنبروك » قد لجأ إلى حلول كهذه . فالترجمة

الأدبيّة جهد خلاق ، يتطلب بالدرجة الأولى استشفاف المشكلات الأسلوبية والجمالية ، والبحث عن حلول مبتكرة وجريئة لها .

على الرغم من نقاط الضعف التي تطرّفتنا إليها آنفاً ، فإنّ ترجمة « آل بودنبروك » تُعتبر واحدة من أنجح وأهمّ الترجمات الأدبيّة التي أنجزت عن الألمانية إلى العربيّة حتى اليوم . ولئن كانت هذه الترجمة لم تجد الصدى النقديّ والانتشار الواسع اللذين تستحقهما ، فإنّ ذلك لا يرجع إلى نوعيّة الترجمة ، التي تُعدّ جيّدة بالرغم من كلّ ما لنا عليها من تحفّظات ، بل إلى عوامل أخرى سنعرّج عليها لاحقاً .

مع أنّ الدسوقي لا يذكر في مقدّمته أسباب وقوع اختياره على رواية « آل بودنبروك » دون سواها من روايات « توماس مان » ، فليس من العسير على الباحث أن يفسّر مثل هذا الاختيار . فهناك إعتبارات عديدة تؤيدّ إمكان حصول استقبال جيّد لهذه الرواية في العالم العربيّ ، وفي مقدّماتها أنّ العائلة ، التي ترتبط زواياة القصّ بفصائها الداخليّ ، تلعب دوراً أساسياً في المجتمع العربيّ (٧) ، كذلك فإنّ شريحة التجرّار التي تنتمي إليها أسرة « بودنبروك » شريحة عريقة وذات ثقل كبير في المجتمع المستقبل ، وهذا يمثّل بالتأكيد شرطاً اجتماعياً مناسباً لتلقّي رواية « آل بودنبروك » . ولا نظن أن اعتبارات كهذه كانت خافية على محمود إبراهيم الدسوقي ، عندما وقع إختياره على هذه الرواية .

صدرت الترجمة العربيّة في مجلّدين ضمن منشورات وزارة التربية في « الجمهورية العربيّة المتّحدة » ، ونفذت الطبعة الأولى منذ وقت طويل ، دون أن تصدر طبعة جديدة . أمّا اليوم فلا يعرف إلاّ

المختصون أن هذه الترجمة موجودة أصلاً. فخلافاً لرواية «هاينريش مان»: «الملاك الأزرق»، التي حظيت على الرغم من رداءة الترجمة بانتشار واسع، لم تتحول «آل بودنبروك» في العالم العربي، على الرغم من جودة الترجمة، إلى «كتاب منزلي» للبورجوازية، كما كانت الحال في ألمانيا وأوروبا لفترة من الزمن (٨). أما سبب ذلك فهو في رأينا أن العالم العربي لم يشهد ظهور بورجوازية بالمعنى الأوروبي للكلمة، تستطيع أن ترى في هذه الرواية «تاريخها النفسي»، وتعيد فيها اكتشاف ذاتها. فالبورجوازية العربية، إن جاز الكلام أصلاً عن «بورجوازية» طبقة متخلفة هجينة، لا تجمعها بالبورجوازية الألمانية التي يصفها «توماس مان» في روايته قواسم مشتركة كثيرة. أما ثقافتها التي تعين أزمة عميقة، فهي تتأرجح باستمرار بين سلفية عقيمة وتفرنج كواونيالي مقيت (٩). إن مواضع الإنحلال و «التروجن»، التي يعالجها «توماس مان» في «آل بودنبروك»، غريبة تماماً على هذه «البورجوازية» المتخلفة التي تفصلها هوة اجتماعية وحضارية سحيقة عن بورجوازية «آل بودنبروك» الأرستقراطية، وتجعلها بالتالي غير قادرة على أن ترى في هذه الرواية صياغة أدبية لمشكلاتها.

ثمة سبب آخر لضعف الصدى الذي أحدثته رواية «آل بودنبروك» عربياً، ألا وهو الحاجز الحضاري الإضافي، المتولد عن حقيقة أن «توماس مان» يعالج في أعماله مشكلات ذات طابع ألماني بل أوروبي خاص. ولذا لا بد لمن يريد أن يفهم هذه الأعمال من أن يكون ملمّاً بالقضايا الأساسية للحضارة الألمانية والأوروبية، وهي مقدمة لا تتوافر إلا في جزء محدود من القراء العرب. أمّا التسمم الأكبر من جمهور القراء فيجد لهذا السبب صعوبة كبيرة في فهم أعمال «توماس مان».

كذلك لابد من أخذ ذلك العامل السوسيولوجي بعين الاعتبار ، الذي يتطرق إليه « جرزول آيتاش » في دراسته حول استقبال « توماس مان » في تركيا ، ويتمثل ذلك العامل في حقيقة أن غالبية المتلقين ينحدرون من المدن الصغيرة والأرياف ، مما يجعل من العسير عليهم أن يتفاعلوا مع الأفق الفكري لأديب يُعتبر أحد الممثلين الواعين للحضارة البورجوازية كـ « توماس مان » (١٠) . وتنطبق هذه الملاحظة على المجتمع العربي أيضاً ، ويمكننا القول إنه لا يمكن لأعمال « توماس مان » التي صيغت فيها مشكلات البورجوازية الأوروبية ، أن تمتلك راهنية كبيرة بالنسبة لمجتمع تنحدر غالبية أبنائه من أصول ريفية ، ناهيك عن أن بورجوازيته عالم ثالثة متخلفة .

على أية حال لم تُترجم خلال العقدين اللذين أعقبا صدور الترجمة العربية لرواية « آل بودنبرك » أية رواية أخرى لـ « توماس مان » ، ودخل استقبال أعمال هذا الأديب عبر وسيلة الترجمة مرحلة ركود ما زالت قائمة حتى اليوم ؛ وهو ركود له أسباب تتعلق بالحاجات الثقافية للمجتمع المستقبل . ولكن على الرغم من المعوقات التي تعرقل تلقي أعمال « توماس مان » عربياً ، نرى أن فرص ذلك التلقي لم تستنفذ بعد . فالكثير من المشكلات التي يتناولها هذا الأديب في رواياته وقصصه ، كانت في الماضي مشكلات ألمانية أو أوروبية خاصة ، ولكنها أصبحت بشكل أو بآخر قائمة وراهنة في أجزاء أخرى من العالم ، بما في ذلك المنطقة العربية . ولعل أبرز مثال على ذلك هي القضايا الحضارية التي صاغها « توماس مان » في روايته الشهيرة « دكتور فاوستوس » . فلو كانت القضايا المطروحة في هذه الرواية ألمانية أو أوروبية بحتة ،

لما كان لها هذا الصدى العالمي الواسع ، ولما تحولت إلى واحد من أعمال الأدب العالمي ، هذا ناهيك عن الجوانب الشكلية — الجمالية البالغة الأهمية ، التي تنطوي عليها الرواية المذكورة ، والتي تمثل لوحدها مسوغاً كافياً لترجمتها إلى العربية . أمّا رواية « يوسف وإخوته » ، وهي عمل ضخم في حجمه ، معقد جداً في مضمونه وشكله الفني ، فتدور أحداثها في مصر القديمة ، وتستند قصتها إلى إطار إنجيلي معروف . كذلك فإنّ المادّة الميثولوجيّة المستخدمة في هذا العمل ليست يهوديّة — مسيحيّة فحسب ، بل إسلاميّة أيضاً . فالقرآن الكريم قد خصّ قصة الصبيّ الجميل ، الذي يحسده إخوته ويلقون به في غيابة الحبّ ، بأحدى سورته البالغة الروعة . ولذا نتوقع أن تحظى رواية « يوسف وإخوته » باهتمام كبير في الوطن العربي ، في حال ترجمتها إلى العربية .

٢ . « آل بودنبروك » و « ثلاثية » نجيب محفوظ

صحيح أنّ الترجمة العربيّة لرواية « آل بودنبروك » لم تحظَ بانتشار واسع ، إلّا أنّ هذه الرواية شهدت استقبالاّ إبداعياً هاماً من قبل أديب عربيّ معاصر هو نجيب محفوظ . ففي مقابلات صحفية مختلفة صرّح هذا الكاتب أنّه يعتبر « توماس مان » أحد الأدباء الأجانب ، الذين أثّروا في تطوّره الفنيّ . وفي مقابلة مع المترجم الناقد ناجي نجيب أوضح محفوظ بصورة تفصيليّة ومحدّدة طبيعة علاقتة بأعمال « توماس مان » قائلاً : « أنا من قرّاء توماس مان . قرأت أعماله بالإنكليزيّة . قرأت « آل بودنبروك » ثمّ « جبل السحر » ، وهي في رأيي تفوق الـ « بودنبروك » من حيث الرؤية الفلسفيّة والعمق الأدبيّ . . . وجدت في توماس مان طريقة السرد الموضوعي التي أنشدتها ، وجذبتني إليه نزعة الفلسفيّة » .

ويذكر محفوظ في تلك المقابلة أيضاً أنه قرأ أعمالاً أخرى لـ «توماس مان» مثل : «يوسف وإخوته» و «طونيو كروجر» و «فليكس كرو» و «صاحب السعادة» ، مما يدلّ على إهتمام كبير واستقبال منجّه عميق لأعمال هذا الأديب الألماني. وتظهر آثار ذلك الإقبال بوضوح في عمل محفوظ الرئيسي «الثلاثية» ، الذي ينطوي على شبه كبير مع رواية «آل بودنبروك» . وقد أوضح الكاتب الكيفية التي تمّ بها تلقيه لتلك الرواية ، وذلك في مذكراته التي دوّنها جمال الغيطاني ، حيث يقول في سياق استرجاع نشوء الثلاثية : « كنت أقرأ في كتاب أجرومية الرواية . . . أول ما يعرض له هذا الكتاب الرواية التي يسمونها الأجيال ، أو رواية الأزمان التي تعرض أجيالاً عديدة متوالية . أعجبتني الشكل . . . ما تردد في داخلي بقوة ضرورة أن أكتب رواية من هذا النوع » . . . وبعد أن ظهرت رواية طه حسين «شجرة البؤس» القريبة من ذلك النمط الروائي الذي اجتذب إهتمام محفوظ ، سيطرت عليه على فكرة كتابة رواية أجيال : « وهنا بدأت أقرأ الروايات الكبرى التي تعرض للأجيال ، قرأت «ملحمة أسرة فوزسايت» لجولزورثي ، و «الحرب والسلام» لتولستوي و «آل بودنبروك» لتوماس مان (١١) . يستطيع المرء أن يستنتج من هذه العبارات أن إهتمام نجيب محفوظ برواية «توماس مان» كان منصباً بالدرجة الأولى على النوع الروائي الخاص ، الذي تنتمي إليه «آل بودنبروك» ، وهو نوع جديد على الأدب العربي . وبالرغم من أن محفوظ يعتبر هذه الرواية إحدى القلدات الأدبية لثلاثيته ، فإنه ينفي عن نفسه تهمة التقليد المباشر فيقول : « ولكني لا أعرف كيف يحدث

التأثير أو التأثير بكتاب ما ، ولا أهمّ بهذا ، والتجربة تحدد طبيعة التجربة التي أريد نقلها . والكاتب يريد دائماً أن يكون ذاته ، صادقاً مع تجربته . ويعتبر محفوظ التأثير بالأدباء الأجانب أمراً عادياً لا داعي لإنكاره أو إخفائه : « لا أعتقد أنني قرأت لكاتب من الشرق أو الغرب ، ثم لم أتأثر به . . . وأنا أعتقد أن الفن شجرة كبيرة نامية وكلّنا نأخذ من أوراق هذه الشجرة » . إن علاقة « آل بودنبوك » بالثلاثية هي إذن حالة من الإستقبال المنتج ، الذي يوظف فيه الكاتب قلوبته الأجنبية لصالح إنتاجه الإبداعي . وفي هذا يتشابه نجيب محفوظ و « توماس مان » : فقد لعبت القدوات الأدبية الأجنبية دوراً هاماً في نشوء رواية « آل بودنبوك » أيضاً (١٢) . وفي كلتا الحالتين حدثت عملية استقبال منتج ، كان الإهتمام بالنوع الأدبي الخاص أبرز وجوها .

ومع أن « آل بودنبوك » رواية ألمانية صميمة ، وأن « الثلاثية » رواية عربية مصريّة صميمة أيضاً ، كما يقول ناجي نجيب ، فإن هنالك بين هذين العملين الروائيين أوجه تشابه لا يمكن تجاهلها . وإذا استبعدنا أن يكون التقليد المباشر مصدر ذلك التشابه ، يصبح من المنطقي إرجاعه « إلى الإتفاق في مضمون الخبرة بالدرجة الأولى » . ويحصر نجيب هذا المضمون المشترك في ثلاث نقاط هي : تناول تكوين إجتماعي في طور الانحلال والتغيير ، وظهور نمط الإنسان المفكر المشكك ، الذي « يرفض الحياة المنعكسة على سطح التيار » ، والتضاد بين الحياة والفكر . أمّا وجه الاختلاف الرئيسي فيتمثل حسب رأي نجيب في « تفاوت البعد السياسي » ، إذ إن « توماس مان » لا يُعنى بالأجانب السياسي بقدر ما يهتم بالأجانب الإجتماعي والفكريّ للتطور الذي يصوره ، خلافاً

لمحفوظ ، الذي ينسب إليه نجيب « نظرة شاملة » ، والذي يربط ربطاً وثيقاً بين التحرر الاجتماعي والسياسي . « وعلى حين تنحلّ البورجوازية في نهاية قصّة توماس مان في الموسيقى ، تنتهي « الثلاثية » نهاية سياسية واضحة » (١٣) . أما على الصعيد الشكلي - الأسلوبّي فيرى نجيب أنّ هنالك شبهاً واضحاً بين « آل بودنبوك » و « الثلاثية » في « تكوين الشخصيات وفي البناء الروائي » . حيث يستخدم الكاتبان « القوازي والمقابلة والمفارقة ، مع الإلتزام في نفس الآن بالخط الطولي والتتابع الزمني للأحداث » ، كما يتّسم التحليل السيكولوجي للشخصيات الرئيسيّة « بنفس الطابع ، فهو يقوم على دياكتيكيّة المشاعر وعلى التوازي والتداخل بين المنازع » . وبينما يردّ نجيب التشابه المضموني بين الروايتين إلى « إتفاق في مضمون الخبرة » ، فانه يُرجع التشابه الفني إلى « تأثر نجيب محفوظ البعيد بتوماس مان » . ولكنّ المؤلّف يستبعد في الوقت نفسه أن يكون محفوظ « قد أخذ هذه الأساليب الفنيّة » عن زميله الألمانيّ . أما كاتب « الثلاثية » نفسه فقد أكّد ، كما رأينا ، أنه تأثر بـ « توماس مان » في مسألتين هما : الشكل العام لرواية الأجيال وأسلوب السرد الموضوعي . وإذا ما أراد الباحث التوصل إلى نتائج محدّدة وذات أهمية معرفيّة فيما يخصّ العلاقة بين « الثلاثية » و « آل بودنبوك » ، لا بدّ له من إخضاع هاتين الروايتين لتحليل تفصيليّ مقارن ، لا يقتصر على إظهار أوجه التشابه ، بل يتعدّى ذلك إلى بيان أوجه الاختلاف ، سواء على صعيد البنية المعماريّة أم على المستوى المضموني . وعلى هذا الشكل يمكن أيضاً إلقاء الضوء على الخلفيات الاجتماعيّة والحضاريّة والأدبيّة لتلك القرابة القائمة بين العملين الروائيين . وهذه مهمة عمليّة

تحتاج إلى بحث مستقل . أما بصورة مؤقتة فيمكن القول إن "روايتي محفوظ و «توماس مان» مختلفتان جوهرياً من حيث «الأفق الاجتماعي» و «زاوية القصص» المرتبطة به . فهذا الأفق مطبوع في «آل بودنبروك» بمزاج الإحلال ، الذي يرجع على وجه الخصوص إلى تأثير فلسفة شوبنهاور للتاريخ والمجتمع على «توماس مان» (١٤) . أما نجيب محفوظ فقد تأثر بأفكار الاشتراكية العربي المبكر سلامة موسى ، وكان يعتبر الاشتراكية الحلّ الوحيد لمشكلات بلاده الاجتماعية والحضارية (١٥) . وهو لا يصنف في «الثلاثية» «إنهيار شريحة التجار التقليدية القاهرية» ، فهذه الشريحة مازالت تعيد إنتاج وجودها حتى اليوم ، بقدر ما يصور تلك التطورات الاجتماعية والحضارية ، التي أدت إلى نشوء الحركة الوطنية التقدمية ، التي يمثل المثقفون والمتعلمون قاعدتها الاجتماعية الآخذة بالاتساع مع انتشار التعليم الحديث . أما الأفق الاجتماعي وزاوية القصص في «الثلاثية» فإنهما مرتبطان بشكل وثيق بتلك الشريحة الاجتماعية الحديثة (١٦) . إن رواية محفوظ هذه خالية تماماً من ذلك الوعي الانحلالي السائد في «آل بودنبروك» . فنيها لا تسود مشاعر الانهيار ، بل مشاعر «الانتقال المؤلم إلى مواقع اجتماعية جديدة تتجاوز القدينة ثورياً» (١٧) . ويستطيع المرء أن يرى في هذه المسألة فارقاً جوهرياً ، ليس بين «آل بودنبروك» و «الثلاثية» فحسب ، بل وبين رؤيتي العالم عند «توماس مان» ونجيب محفوظ . غير أن عقد مقارنة علمية دقيقة بين نظرتي هذين الأدبيين إلى التاريخ والمجتمع ، هي مهمة عمالية نكفي هنا بالإشارة إليها .

٣ — كيف استقبل « توماس مان » نقدياً ؟

لم يشهد استقبال « توماس مان » في العالم العربي من خلال النقد الأدبي ذلك الركود الذي شهده استقبال أعماله عبر وسيلة الترجمة . ففي الوقت الذي نفذت فيه طبعات ما تُرجم إلى العربية من تلك الأعمال ، صدرت في السنوات الأخيرة أدبيات كثيرة نسبياً حول هذا الكاتب ، مما ولد الإنطباع بأنّ استقباله يتمّ في الأدبيات الثانوية بالدرجة الأولى . يشير كسيل قيصر داغر إلى هذه الظاهرة في مقدمته لقصة « الموت في البندقية » قائلاً : « كانت مفارقة حقاً أن يجري البدء بالتعريف بالروائي الألماني (توماس مان) عبر دراسات نقدية عنه ، بدلاً من نقل رواياته مباشرة وأعماله الأدبية الأخرى » (١٨) . ومع أن هذه الملاحظة تتجاهل حقيقة أنّ بعض أعمال « توماس مان » قد نقل إلى العربية ، فإنها تبقى صحيحة إلى حد بعيد .

يورد مصطفى ماهر في دراسته « الرواية الألمانية في القرن العشرين » « توماس مان » في المرتبة الأولى بين الروائيين الألمان الذين يعالجهم ، فيتطرق بشيء من التفصيل إلى روايات : « آل بودنبروك » و « الموت في البندقية » و « جبل السحر » . أمّا الطريقة النقدية التي يتبعها المؤلف فتتمثل في تلخيص محتوى الرواية وأحداثها ، دونما شرح أو توضيح لأهمية هذا العمل الأدبي بالنسبة للثقافة العربية المستقبلية . لكن المؤلف لا يبخل بكيل المديح والتسجيل المجانيين لـ « توماس مان » . وأعماله الروائية ، التي ينعتها في أكثر من موضع بـ « العظيمة » و « الروعة » ، ويذهب المؤلف ، مبندفعاً وراء نزعة التبجيلية هذه ، إلى حدّ الزعم أنّ « الحظّ السعيد قد شاء أن يبدأ القرن العشرون بعمل عظيم لأديب

عظيم . أما العمل الروائي العظيم فهو « أسرة آل بودنبروك » وأما الأديب العظيم فهو « توماس مَن » . وأهمية هذه الرواية لا ترجع ، في رأي ماهر ، إلى « انتشارها الخارق للمأوف » ، بل إلى كونها تعتبر « تنويجاً للمذهب الأدبيّة التي شاعت في القرن التاسع عشر وتعتبر في الوقت نفسه فاتحة قويّة لإتجاهات ثوريّة يختص بها انقراض العشرون » (١٩) . وبينما يقدم ماهر « توماس مان » للقراء العرب بهذه الطريقة الخطائيّة ، فإنه لا يقدم لهم أية معلومات حول تطوّر « توماس مان » الفني والفكري ، الذي ما زال يشير الكثير من الجدل حتى اليوم . ولذا فمن المنطقي ألاّ يساهم تقديم نقديّ كهذا في مساعدة القراء العرب على فهم أعمال « توماس مان » بصورة أفضل .

غير أن الرجل الذي طبع صورة « توماس مان » بعمق ، وأيقظ اهتمام الرأي العام العربيّ بهذا الأديب ، هو الفيلسوف الماركسيّ المجري الأصل الألمانيّ اللغة « جورج لوكاش » ، الذي كان لكتاباته ، ولاسيما لدراساته الأدبيّة ، أكبر الأثر في العالم العربيّ (٢٠) . فمن المعروف أن « توماس مان » موقعاً مركزياً في صيغة الواقعيّة عند « لوكاش » ، وأنّ هذا الفيلسوف قد خصّ أدبه بعدة دراسات جمّعت في كتاب عنوانه « توماس مان » ؛ وقد تُرجم هذا الكتاب إلى لغات أجنبيّة عديدة من بينها العربيّة (٢١) . إلّا أنه قبل أن تصدر الترجمة العربيّة ، التي أنجزها كميل قيصر داغر عن الفرنسيّة عام ١٩٧٧ ، صدرت ترجمة لمقالة بقلم المنظر الماركسيّ الشهير « اسحاق دويتشر » ، ينتقد فيها بشدّة آراء « لوكاش » حول « توماس مان » . ويرى داغر أنّه « لمثير أكثر أن يكون سبق صدور ترجمة مقالات

لوكاش . عنه (توماس مان) ، نشر تعريب لبحث نقديّ يتناول فيه اسحق دويتشر تلك المقالات بالذات » (٢٢) . ولكنّ وجه الغرابة يزول ، إذا ما أخذ المرء بعين الاعتبار ، أنّ « دويتشر » ليس بالمفكرّ المجهول في العالم العربيّ ، وأنّ آراءه لا تقلّ أهمية في نظر الكثيرين عن وجهات نظر « لوكاش » . وفي جميع الأحوال فقد ساهمت هذه « المفارقة » في إيقاظ إهتمام الرأى العام العربيّ بـ « توماس مان » ، الذي استفاد استقباله من هذين المنظرين الماركسيين الكبيرين .

لم تدم المفارقة التي تحدث عنها داغر طويلاً ، لأنه أسهم بنفسه في إلزالتها ، وذلك عندما قام بنقل كتاب « لوكاش » : « توماس مان » إلى العربية ، يتألف هذا الكتاب من ثلاثة أبحاث رئيسية ومن بعض الأقوال المتفرقة . التي انتزعت من مؤلفات ودراسات أخرى . وبنقله إلى العربية حقق استقبال « توماس مان » في العالم العربيّ قفزة هامّة ، واشتدّت الحاجة إلى ترجمة مزيد من أعمال هذا الأديب . ولا شكّ في أنّ تعريب قصة « الموت في البندقية » يمثل إحدى ثمار ذلك الإهتمام المتزايد (٢٣) . ومن ناحية أخرى فقد أدّى كتاب « لوكاش » إلى دفع استقبال « توماس مان » في اتجاه إشكاليّ جداً . فمن المعروف أن تقدير هذا الفيلسوف لتطور « مان » الفنيّ والسياسي ، كان وما زال مثار جدال حتى بين الماركسيين أنفسهم (٢٤) . وأقرب مثال على ذلك مقال « دويتشر » المشار إليه آنفاً . فـ « لوكاش » يعتبر عمل « توماس مان » « تياراً من التقدميّة » ، سواء على الصعيد الأيديولوجي ، أم على الصعيد الشكليّ — الجماليّ ، ويرى أنّ تطوّر هذا الأديب « ينضي ليس إلى الديمقراطية . فحسب ، وإنما إلى الإعراف بحتميّة الاشتراكية » .

لما البراهين على صحة مقولاته هذه فيستمدّها (لو كاش) من أعمال أديبه المفضل ، التي يجد فيها ما يدعم وجهة نظره من شواهد . ففي مقال : « مأساة الفن الحديث » يصف « لو كاش » موضعاً من رواية « دكتور فاوستوس » بأنه « شهادة جديرة جداً بالإهتمام بل وغير عادية بالنسبة لألمانيا تلك الفترة » ، وهو الموضوع الذي يقول فيه « تسايبلوم » : « وهكذا تشهد مفاهيمي عن ساطة الرعاع تصحيحاً أمن نوع جديد ، وتبدولي ، أنا البورجوازي الألمانيّ ، سيطرة الطبقة الدنيا وضعاً مثالياً بالمقارنة مع سيطرة الحثالة ، التي باتت ممكنة » (٢٥) . أما « دويتشر » فينتقد مقولة « لو كاش » ، التي ينهب فيها إلى أن البطل المأساوي عند توماس مانّ يجد هنا الطريق التي تقود إلى ماركس ، ويتخذ من ذلك مناسبة لتصفية الحساب ، لا مع آراء « لو كاش » حول « توماس مان » فحسب ، بل مع كل جماليّاته ، التي يرفضها باعتبارها جماليّات ستالينية . وخلافاً لـ « لو كاش » يرى « دويتشر » أن موقف « توماس مان » الإيجابي من الاشتراكية ليس وليد إقرار البورجوازي بضرورتها ، بل ينبع من نفور المثقف البورجوازي الأرستقراطي من البروليتاريا الرثة ، التي أخذت تعيث فساداً تحت راية الصليب المعقوف . أما الأفق الاشتراكي ، الذي يتضح في « دكتور فاوستوس » كما يرى « لو كاش » ، فلا يمثّل في الواقع هدفاً واضحاً ، بل مجرد مخرج من الطريق المسدودة ، التي دخل المجتمع البورجوازي فيها ، بعد أن بسطت الفاشية سيطرتها عليه . ويخلص « دويتشر » من هذا إلى أن التوفيق بين تصورات « توماس مان » المحافظة حول الحضارة ، وبين الأفكار الإجتماعية الثورية ، أمر غير ممكن (٢٦) .

وجد هذا التقييمان المتضاربان لـ « توماس مان » صداهما في « التوطئة » ، التي صدر بها كميل ق . داغر الترجمة العربية لقصة « الموت في البندقية » ، حيث حاول المترجم أن يرسم الخطوط العريضة لحياة الأديب وتطوره الفني والسياسي . فهو يتتبع استناداً إلى « لو كاش » تطور « توماس مان » من كاتب محافظ متأثر بأفكار « شوبنهاور » و « نيتشه » ، إلى أديب « إنساني » بوجوازي ، وأخيراً إلى رجل « معاد للفاشية » ومتعاطف مع الاشتراكية . ولكن داغر سرعان ما يتأحق بهذه الرؤية اللوكاشية « رؤية » (دوتش) المتناقضة معها تماماً ، وكأن بين هاتين الرؤيتين تكاملاً لا تضاداً . كما يحاول المؤلف إضفاء صفة الراهنية على النقاش الدائر حول « توماس مان » ، فيكتشف أن موقف هذا الأديب من الاشتراكية « يتطابق في نهاية المطاف مع ما يسمى اليوم « الشيوعية الأوروبية » إجمالاً ، كتعبير عن التفاعل بين المآزق المتجدد بحدّة متعاطمة للبورجوازية الأوروبية ، والإنحطاط الفعلي للفكر والنظرية الثوريين على يدي شريحة حزبية بيرقراطية متباعدة باستمرار على المصالح التاريخية للطبقة الدنيا » (٢٧) . ومع أننا لسنا ضد ترهين العمل المترجم ، ولا ضد عقد المقارنات ، بل ندعو إلى ذلك ، ونعتبره ضرورياً في تقديم العمل الأدبي الأجنبي ، فإننا نرى أن الترهين الذي مارسه داغر في « توطئته » مضطجع ولا يقوم على أي أساس . فالمؤلف يزج باسم « توماس مان » في صراع سياسي ايديولوجي لا يمت إليه بصلة ، وهذا ما يجعل المقارنة تعسفية . ولكن لماذا أقدم داغر على عقد مقارنة تدعو للإستغراب كهذه المقارنة ؟ يبدو لنا أن لهذه المسألة خلفية سياسية بحتة ، تتمثل في رغبة المؤلف في التعبير عن رفضه

للشيوعية الأوروبية بأيّ ثمن، حتىّ ولم تمّ ذلك ضمن سياق غير مناسب . لكنّ داغر تخلّى من جهة أخرى عن ممارسة الوظيفة الأساسية للمقدّم ، ألا وهي تقديم العمل المترجم ، بمعنى شرحه وتفسيره ومساعدة القارئ على فهمه ، فلم يتطرق إلى نشوء قصة « الموت في البندقية » وشكلها الفني ومكانتها في أدب « توماس مان » القصصي وفي تاريخ القصة الألمانية الحديثة . كما تجنّب داغر الإشارة إلى راهنية القصة وأهميتها بالنسبة للثقافة المستقبلية ، إلا إذا اعتبرنا أن تلك الأهمية تقتصر على إزالة « المفارقة » التي أشار إليها المؤلف في توطئته . أما المفارقات الجديدة التي أوجدها داغر فترجع إلى طبيعة علاقته بـ « توماس مان » وبالأدب الألمانيّ عموماً ؛ فهي علاقة واهية ، لا تنبع من اهتمام أصيل بهذا الأدب ومن تعمّق في تاريخه ، بقدر ما هي امتداد لصراع إيديولوجي محليّ ، جرى إقحام أديب أجنبيّ فيه بصورة اعتباطية .

وفي عام ١٩٨٠ أضيف إلى استقبال « توماس مان » نقدياً لإصدار آخر ، هو بحث سمير الحاج - شاهين حول « نسبية الواقيت في رواية « الجبل السحري » (٢٨) . في هذه الدراسة يستقصي المؤلف تطوّر وعي الزمان عند الشاب « هانس كاستروب » ، وهو الشخصية المركزية في « الجبل السحري » ، مركّزاً على علاقة زمان القصّ بالزمن المقصود ، التي تمثّل عنصراً أساسياً في بنية الرواية . وتلك مسألة مركزية في « الجبل السحري » ، طالما عاجلها النقاد والباحثون (٢٩) . لذا فإن سمير الحاج شاهين لم يأت بجديد حول هذا الموضوع ، بل طرق دروباً مطروقة ، خصوصاً وأنه كان مضطراً للاكتفاء بالمراجع الثانوية الفرنسية حوله ، لأنّه لا يملك منفذاً إلى البحوث الألمانية حول « توماس مان » . أمّا

طريقة الطرح الوحيدة ، التي كان باستطاعة المؤلف لو اتبعها أن يتجنب الوقوع في « تحصيل ما هو حاصل » ، وأن يخرج بنتائج مفيدة ، فهي طريقة الطرح المقارن . فشخصية هامشية مثل « الأميرة المصرية » يمكن أن تكتسب في ضوء المنطلق المقارن أهمية خاصة ، إذ يستطيع الباحث أن يوضح من خلالها صورة « البلد الآخر » عند « توماس مان » . ولكن جانباً . كهذا لا يدخل في طرح الحاج شاهين الذي يغفل كل تلك الجوانب التي يمكن أن تهم المتلقي العربي . صحيح أن إشكالية الزمان التي يصوغها « مان » في روايته ، ذات طابع أوروبي ، وليس لها في العالم العربي راهنية كبيرة ، إذ إن وظيفة الشخصيات الشرقيّة لا تتعدى إكساب مجتمع المصحّ مسحة من العالمية (٣٠) ، ولكننا مع ذلك ننتظر من ناقد عربيّ مثل الحاج شاهين أن ينظر إلى هذا « الكتاب الأوروبي » من زاوية الثقافة العربيّة المستقبلية ، لا أن يعالجه في إطار الثقافة المرسلة فحسب .

ولئن كان هنالك في هذا البحث نقطة تهم المتلقي العربي ، فإنها المقارنة التي يعقدها الحاج شاهين بين وعي الزمان عند « انشركي » وعند « الإنسان الغربي » . فهو يلاحظ في هذا السياق « أن سرّ تفوق الإنسان الغربيّ هو احترامه وتقديره للزمن الذي يهدره أخوه الشرقيّ بسخاء عجيب ، ويستخف بأمره . — عندما يقول الآسيويّ أربع ساعات فإنّ هذا مرادف لساعة واحدة في معيار ومفهوم الأوروبيّ . أما تعامل « الشرقيّ » مع الزمن على هذا الشكل « اللامسؤول » ، فيرجع في رأي المؤلف إلى « اتساع بلاده غير المحدود ، فحيث يوجد مكان كثير يوجد زمان كثير . ألا يُقال عن الشرقيين إنهم أقوام يملكون متّسه من الوقت ، ويستطيعون الانتظار إلى ما شاء الله ، الذي يعجز عنه الأوروبيّ ، الذي

يتفجر بالحيوثة ويضج بالحركة ؟ لأنه نافذ الصبر بقدر ما هي مساحة قارته ضيقة . إنه يعالج بحرص ودقة كلاً من الزمان والمكان ويفكر بالضروري والمفيد » (٣١) .

مثل هذه الآراء الغريبة حول وعي الزمان عند « الشرقي » والأوروبي لا تصمد للنقاش ، بل هي في الحقيقة جزء من الصور المسبقة ، التي كونها الأوروبيون عن الآسيويين . فتفسير الاختلاف في النظرة إلى الزمان باتساع أو ضيق البلاد ، هو تفسير غير تاريخي ، يمثل في واقع الأمر صورة مسبقة أوروبية المصدر ، يجب إتخاذ موقف نقدي منها . إن أصحاب هذه الصورة يتجاهلون إحدى مسلمّات علم الاجتماع ، ألا وهي أن وعي الزمان يشكل عنصراً من عناصر « العقلية الاجتماعية » ، وأنه بالتالي مشروط إقتصادياً واجتماعياً وثقافياً ، أي تاريخياً . والوعي غير المتطور للزمان عند « الشرقي » لا يرتبط بسعة البلاد ، أي بالجغرافيا ، بقدر ما يرتبط « بمجمل التجارب الحياتية والانطباعات التي تولدها فيه البيئة » ، أي بالتخلف الإقتصادي — الاجتماعي وخلفياته التاريخية (٣٢) . وإلا كيف يمكن تفسير حقيقة تمكّن العديد من الشعوب المحسوبة على « الشرقيين » ، مثل اليابانيين والصينيين والكوريين والفيتناميين ، من تغيير عقلياتها بما في ذلك وعي الزمان ، وذلك في مسار تصنيع مرفق بتحويلات اجتماعية وثقافية ؟ وفي جميع الأحوال فلن ما ورد في دراسة الحاج شاهين عن الشعور بالزمان عند الآسيويين والأوروبيين يمثل تبنيّاً غير نقدي لصورة مسبقة ومتركزة أوروبياً موجودة في « الجبل السحري » . وإذا كنّا لا نستغرب أن نجد هذه الصورة عند « توماس مان » ، وهو أحد الأدباء المتعصّبين لأوروبيتهم ،

فإننا نستغرب تماماً أن يقوم باحث « شرقي » بتبنيها . وما يقلل أخيراً من جدوى دراسة الحاج شاهين حول « الجبل السحري » حقيقة أن هذه الرواية لم تُترجم بعد إلى العربية ، خلافاً لمعظم الأعمال الأدبية التي يعالجها المؤلف في كتابه . فالقراء العرب ، الذين تحول العقبات اللغوية دون قيامهم بتلقي « الجبل السحري » في لغته الأصلية أو في ترجمته الفرنسية ، لن يتمكنوا من الاستفادة من هذه الدراسة في قليل أو كثير .

إلا أن هذه الملاحظة لا تنطبق على بحث سمير الحاج شاهين فقط ، بل يمكن تعميمها على مجمل الإستقبال النقدي لـ « توماس مان » في العالم العربي ، ذلك الإستقبال الذي يعاني عموماً من تخلف ترجمة أعمال هذا الأديب ، ذلك التأخر الذي يجعل الأدبيات الثانوية الموجودة باللغة العربية غير قادرة على لعب دورها في التوسط بين القراء العرب وأعمال « توماس مان » . إن مشكلة هذه الكتابات النقدية ، مترجمة كانت أم مؤلفة ، تكمن في كونها لا تستنير بالحاجات الثقافية للمجتمع العربي ، ولا تنطلق من المستوى الذي بلغه استقبال « توماس مان » عبر وسيلة الترجمة . ولذا فإن إجتراح النقاش الأوروبي حول هذا الأديب ، كما حدث حتى الآن ، أمر لا يمت إلى المشكلات الثقافية للعالم العربي بصلة ، ولا يؤدي أية خدمة ثقافية للمجتمع العربي . وإذا أريد لهذا النقاش أن يكون مجدياً فلا بد من توافر عدة مقدمات ، أهمها أن تتاح للقارئ العربي إمكانية استقبال أعمال « توماس مان » مترجمة إلى العربية ، وأن توضح المقدمات التاريخية لهذا النقاش ، الذي يجب أن يُقارن أيضاً بينه وبين نقاشات مشابهة دارت في الأدب العربي الحديث ، ولا سيما ذلك الجدل الذي لم يتوقف حول مسألة « الواقعية » ، التي يعتبر « توماس مان » واحداً من أبرز أعلامها في الأدب العالمي .

استقبال روايات هرمان هيس

١ - بداية نقدية

لم يبدأ استقبال « هرمان هيس » في العالم العربي بنقل أحد أعماله إلى العربية ، كما يحدث غالباً ، بل بدأ عام ١٩٦٥ بنشر مقال نقدي لمصطفى ماهر ، الذي سيقوم بعد أعوام قليلة بترجمة اثنتين من روايات هذا الأديب . ويبدو أن قرار تقديم « هيس » للقراء العرب من خلال النقد الأدبي وليس من خلال الترجمة ، يرجع إلى شعور المؤلف بضرورة تهيئة الرأي العام الأدبي لاستقبال أعمال هذا الكاتب الألماني ، الذي كان حتى ذلك الحين مجهولاً تماماً في الساحة العربية .

يشير ماهر في مطلع مقاله إلى رواية « هيس » الأولى « بيتر كامنتسيند » التي يقول عنها إنها الرواية التي « غدت مشهورة وغدا صاحبها على كل لسان » ، ثم يستعرض بسرعة حياة « هيس » ، التي يصورها كسلسلة متصلة من التمرد . فقد كان هذا الأديب « منذ ولادته يحمل بذور التمرد على أشياء كثيرة ، على البيت ، وعلى التوجيه الصارم ثم على التطور الثقافي الذي أتلف المعايير وفصل بين الإنسان والطبيعة ثم فصل الأشياء بعضها عن بعض وجعلها مفككة مملّة لا معنى لها » . وبدخول « هيس » المدرسة ، يتحوّل هذا « التمرد » إلى « ثورة » ، حيث « ثار في المدرسة وعلى المدرسة » . ثم تواصلت « ثورة هرمان هيس » هذه

باعتبارها « ثورة عميقة الجذور . . وانتفاضة إنسان رأى نفسه في جانب
وكلّ الأشياء والناس في جانب آخر » (١) .

إلاّ أن « الثورة » التي يتحدث عنها ماهر في مقاله ليست في الحقيقة
سوى تلك الصراعات المبكرة ، التي خاضها الصبي مع السلطة الأبوية ،
وأزمات المراهقة العنيفة ، التي جعلت « هيسّه » الشاب يقطع حياته
المدرسية (٤) . أما الذهاب إلى أن « هيسّه » كان يحمل بذور التمرد
« منذ الولادة » ، فهي مبالغة خطائية ، لا يمكن أخذها على محمل
لحدّ . وما من شكّ في أنّ التهويل الذي يمارسه كاتب المقال ، عندما
يتكلّم عن « ثورة هرمن هيسّه » ، وكأنا أمام إحدى الثورات الكبرى
في التاريخ ، قد تجاوز حدود اللائق والمقبول . ولكن هل ننظر إلى
صورة « هيسّه » الثورية هذه كمجرد انسياق وراء لهجة خطائية ،
طالما ألفناها في نقدنا الأدبيّ ؟ ربما كان من المفيد في هذا السياق التذكير
بأن مقال ماهر عن « هيسّه » قد صدر في عام ١٩٦٥ ، أي في وقت
اتضح فيه التوجّهات الاشتراكية للنظام الناصري في مصر ، لا على
الصعيد الإقتصادي — الاجتماعي فحسب ، بل على الصعيد الثقافي
أيضاً (٣) . وقد شكّلت المطالبة بأدب « ملتزم » اجتماعياً وقومياً أحد
المظاهر الثقافية لذلك التوجه . ومع تنامي دور المثقفين التقدميين في حياة
البلاد الثقافية ، تحوّل المطلب المذكور إلى . يشبه العقيدة الرسمية .
وضمن ذلك السياق التاريخي نشأت صورة « هيسّه » الثورية ، التي
رسمها ماهر ، والتي سيتراجع عنها في مرحلة لاحقة ، مكتشفاً في
هذا الأديب ملامح أخرى ليست ثورية .

وبعد مقدمة « تبجيليّة » يتطرق كاتب المقال مرّة أخرى إلى رواية

« هيسه » الأولى « بيتر كا منتسيند » ، معتبراً إياها « مفتاح فلسفة هيسه » ومفتاح شخصيته . وما دام هذا الأديب « ثورياً بالفطرة » ، فمن المنطقي أن تكون روايته هذه « بمثابة ثورة على الوحدة والإنعزالية » ، لا على مستوى الفرد فحسب ، ولا حتى على مستوى الإنسانية كلها بل على مستوى الكون في مجموعه « (١١) (٤) » . « هيسه » إذن ليس نائراً بالمعنى السياسي ولا الاجتماعي ولا حتى البيئي ، بل « نائر كوني » ، وهذا نمط من الثوار لم يسمع به أحد من قبل . حقاً إنّه تفسير عجيب « لصورة الإنسان غير العادي » ، الذي يصنّ على أن يطبق في حياته مطلب نيتشه : « كن نفسك » ، تلك الصورة التي دأب هيسه على صياغتها « (٥) » .

يخصّص المؤلف بقيّة مقاله لرواية « هيسه » « الخالدة » : لعبة الكريات الزجاجية التي « وضع فيها خلاصة أفكاره » ، ووصل فيها إلى قسمة عمقريته الأسلوبية والتشكيلية « ، فهذه الرواية « دسمة جداً تعالج قضايا بالغة الأهمية من قضايا الفكر الإنساني عامة » ، والفكر المعاصر خاصّة » . ترى ما هذه القضايا ؟ إنها في رأي المؤلف : « العزلة والتفتت والصراع والسطحيّة » . وإذا كانت تلك هي أبعاد « محنة الثقافة المعاصرة » ، فإنّ « هيسه » يحاول في روايته الوصول « إلى حلّ لهذه المشكلة وإلى مخرج من هذه الأزمة » ، وذلك بالعثور على إمكانية « لاندماج العلم والخير والجمال في كل متجانس » . وقد نجحت « لعبة الكريات الزجاجية » في ذلك « على مستوى كاستاليا (فقط) » ، وحققت فيه حلم الإنسانية . ولكنّها فشلت على مستوى الدنيا كلها « (٦) » .

وبالإعلان عن فشل النموذج الكاستالي في « عالم الواقع » ينهي المؤلف مقاله ، دون أن يورد ثبثاً بالمراجع ، لاسيما وأنّ المقال يحوي الكثير من الشواهد .

أما مسألة ما إذا كان لأعمال « هيسه » أية راهنية مضمونية أو جدالية بالنسبة للثقافة العربية ، فإن المؤلف يتجاهلها مثلما يتجاهل مسألة القرابة المحتملة بين عالم « هيسه » الفكري وعناصر من الفكر العربي كالصوفية والحكمة ، وهما مسألتان بالغتا الأهمية بالنسبة لاستقبال « هيسه » في العالم العربي (٧) . وبدلاً من أن يعالج المؤلف قضايا تهم المتلقي العربي ، نجده ينصرف إلى تمجيد « هيسه » وأعماله ، التي يصفها بأنها « خالدة » و « عظيمة » و « رائعة » ، دون أن يبين بصورة مقنعة أوجه العظمة والخلود والروعة في تلك الأعمال . وطبعي أن نقدر أدبياً يستعيز على الشرح والتفسير والإعلام بالتمجيد ، لا يساعد المتلقيين العرب على فهم الأعمال الأدبية الأجنبية واستقبالها بصورة صحيحة ومناسبة .

٢ - « بيتر كامنتسيند » أم « قصة شاب » ؟

بعد انقضاء ثلاث سنوات على صدور مقال ماهر حول « هيسه » ، صدرت في القاهرة ترجمة عربية لرواية « بيتر كامنتسيند » ، وقد أنجزها عن الألمانية وقدّم لها كاتب المقال نفسه . لا يتطرق المترجم في مقدمته إلى الأسباب التي حدثت به إلى نقل هذه الرواية بالذات ، بل يذكر فقط أن « بيتر كامنتسيند » هي الرواية التي « دفعت بهرمن هيسه إلى الشهرة » ، مما يوحي بأن المترجم قد اتخذ من الشهرة معياراً لانتقاء الأعمال الأدبية التي تستحق الترجمة . وفي هذه المقدمة يكرر ماهر أيضاً الكثير من الآراء التي وردت في مقالاته الآتية الذكر ، ولا سيما ما يتعلق بشورية « هيسه » : « كان هرمن بطبيعته متمرداً ثائراً ، فثار على كل شيء ، على أهله وعلى نظام حياتهم ، وثار على الجوّ الديني

القاسي في بيتهم ، وثار على الثقافة كلَّها . وعلى الناس جميعاً» (٨) .
أما العنصر الحديد في هذه الصورة فهو الإحتفاء بـ « هيسّه » كمصلح كبير ، وإن كان المترجم لا يحدّد طبيعة جهود الأديب الإصلاحية ، بل يكتفي بالقول : « ظل طوال حياته يدافع عن القيم الإنسانية ، ويبذل جهده ما استطاع ليصلح حياته ، وليعين الناس على إصلاح حياتهم . فدخل في عداد الأدباء الأفاضل والمصلحين العظام » . لذا يتولد لدى القارئ الانطباع أنّ هذا « العنصر الحديد » لا يتعدى كونه إضافة خطابية ، القصد منها المبالغة في تمجيد « هيسّه » ، وذلك من خلال إضافة خصلة حميدة أخرى إلى خصاله ، هي صفة « المصلح العظيم » . وهنا أيضاً لا يقتصر التمجيد على شخصية « هيسّه » ، بل يشمل مؤلفاته أيضاً ، فيصف المؤلف رواية « بتركامنتسيند » بالجوهرة ، ويعتبر رواية « ذئب البوادي » إنتاجاً ضخماً . أما رواية « لعبة الكريات الزجاجية » فتحظى بأقصى درجات التمجيد ، إذ يصفها ماهر بأنّها « الرواية الخالدة التي وصل فيها (هيسّه) إلى قمة عبقريته الأسلوبية والتشكيلية والفلسفية » (٩) .

لا يتطرق المترجم في مقدمته إلى الجوانب الشكلية والجمالية إلا بصورة عرضية . فهو يلاحظ في محاولته تحديد الجنس الماحمي لرواية « بتر كامنتسيند » ، أنّ هذه « رواية اوتوبوغرافية إلى حدّ كبير ، ونعني بهذا أنّها مثل رواية (الأيام) لطف حسين . و « يوميات نائب في الأرياف » لتوفيق الحكيم ، يستخدم فيها الكاتب أحداث حياته إلى درجة كبيرة ، فكأنما هو يحكي حياته الخاصة » . إنّ الإشارة إلى « الأيام » و « يوميات نائب في الأرياف » مفيدة جداً ، وتمثل

محاولة لاقترب نقديّ من مقارنة من رواية « هيسّه » ، إلاّ أنه اقتراب خاطيء في مضمونه . صحيح أنّ « بيتر كامنتسيند / قصة شاب » رواية نموّ تعتمد بشدّة على عناصر مستمدّة من السيرة الذاتية للكاتب ، ولكنّ هذا لا يعني أنّها سيرة ذاتيّة ، كما هي حال العاملين الأدبيين اللذين يذكرهما ماهر . فهي تختلف عنهما من حيث البيئة القصصيّة كلّ الاختلاف . أما شكل « الأنا » الذي صيغت به ، فلا يجوز إساءة فهمه واعتبار « بيتر كامنتسيند » سيرة ذاتية نتيجة للخلط بين « أنا » الرواية و « أنا » الكاتب « هرمان هيسّه » .

في مقدمته يتجاهل المترجم كذلك مسألة أهمية الموضوع المطروح في « بيتر كامنتسيند » بالنسبة للمجتمع العربي . ولو فعل ذلك لكان أجدى بكثير من إيراد عموميّات حول هذه الرواية ، مثل قوله : « و الطبيعة في بيتر كامنتسيند هي الأصل ، وهي الشيء المهم ، وهي التي تعني الإنسان الفرد . وهذه الطبيعة هي أخت الإنسان وعناصرها إخوة وأخوات الإنسان » ؛ أو : « نجد هرمن هيسه في هذه الرواية يتحدث عن عنصرين هاميين : عنصر الموت وعنصر الحبّ . . فالحياة لها قطبان ، كالتنفّس : زفير وشهيق » (١) (١١) . فمن المعروف أنّ « هيسه » يدعو في « بيتر كامنتسيند » إلى « استعادة الوحدة بين الإنسان والطبيعة » .. وإلى إعادة دمج الإنسان في وحدة الوجود العضوية . أما محصّلة هذه الرواية فتتلخص في « أنّ الماء هو المكان الصحيح بالنسبة للأسماك والريّفت بالنسبة للفلاحين ، وأنّه يستحيل أن يتحوّل النوميكيّ كامنتسيند إلى إنسان مدينة وعالم . . » ، كما كتب « هيسه » (١٢) . ترى هل لهذا الإنسحاب من العالم والمجتمع إلى الطبيعة ، وهذا « التكرار

شبه العاطفي لانتفاضة روسو « ، أية راهنية بالنسبة لمجتمع عالم - ثاني » ، يبحث عن الخلاص في العلم والتقنية والإيمان بالتقدم ، متعامياً عن التدمير الكارثي للطبيعة والإيكولوجيا ؟ إذا كان لموضوع رواية « بيتر كامنتسيند » من راهنية بالنسبة للعالم العربي ، فلأنها تكمن في ذلك التشابه بين حالة « النوموكي » (كامنتسيند) وحالة أولئك المتعلمين العرب ، الذين ينحدرون من أصول ريفية ، ويسعون للتحوّل إلى « أبناء مدينة » ، ولكنهم حافظوا على الحنين إلى القرية ، ولاسيما إلى تلك العلاقة الوثيقة التي تربط الإنسان بالطبيعة . أناس كهؤلاء لا يتحولون « بالرغم من كل الفنون إلى أبناء مدينة » ، تماماً مثل « كامنتسيند » . لذا فمن الممكن أن يتعاطفوا مع شخصية أدبية كهذه . وأن يروا في رواية « هيس » صياغة فنية لمشكلات شبيهة بمشكلاتهم الاجتماعية والنفسية ، وهذا هو في رأينا وجه الراهنية ، التي تمتلكها رواية « بيتر كامنتسيند » بالنسبة للعالم العربي ، وهنا ينبغي أن تبدأ كل محاولة « تيماتولوجية » (*) للإقتراب منها عربياً . ولا تحوي الترجمة العربية لرواية « بيتر كامنتسيند » أية إيضاحات حول طريقة الترجمة ، وكل ما تحويه بهذا الخصوص هو الإشارة التالية ، التي وردت في الصفحة الداخلية للغلاف : « هذه هي الترجمة الكاملة الدقيقة لرواية الأديب الألماني الكبير هرمن هيس » . وعلى الرغم من قصر هذه الأشار فإنها هامة بالنسبة لمن يزيد أن يفهم الطريقة التي نقل بها ماهر رواية « هيس » . فالترجم يقدم مغيارين ، يجدر بنا أن نحكم على نوعية الترجمة من خلالهما : الكمال والدقة . ولكن هل تستحق معايير كهذه أن تُذكر بصريح العبارة ؟ أليس من

(*) (التيماتولوجيا) تعني المقارنة بين موضوعات الأعمال الأدبية ، وهي حقول أساسي من حقول علم الأدب المقارن .

البديهيّ أن تكون الترجمة كاملة ودقيقة ؟ لسوء الحظّ فإنّ كثيراً من المترجمين العرب لا يراعون حتى بديهيّات كهذه ، إذ يقومون بتشويه الأعمال الأدبيّة والفكريّة الأجنبيّة من خلال الاختصار والإضافة وسوى ذلك من أشكال التداخل التعسفيّ . وفي حالات كثيرة يجري التكتّم حتى على اللغة المترجم عنها وعلى العنوان الأصليّ للعمل المترجم . ولهذا فإنّ ماهر محقّق تماماً عندما يشير إلى أنّه نقل رواية « بيتر كامنتسيندل » كاملة . أما الدقّة التي يتكلم عنها المترجم فهي معيار بالغ الإشكاليّة في الترجمة الأدبيّة ، لأنها كثيراً ما تعني الترجمة « الأمانة » أو « الحرفيّة » التي تكون جافّة وباهتة في أغلب الأحيان . فمن المعروف أنّ الترجمة الأدبيّة ليست عمليّة نقل آليّ من لغة إلى أخرى ، بل هي « إعادة إنتاج فنيّ » ، يُستظر منها أن تكون صحيحة وأمانة أسلوبياً وجمالياً في المقام الأول . و « قصة شاب » تمثّل إحدى الترجمات ، التي أريد لها أن تكون « أمانة » و « دقيقة » ، ولكن ليس بالمعنى الجماليّ بل بالمعنى اللغويّ للكلمة ، وتصلح لأن تؤخذ كمثال نموذجي لهذا النوع من الترجمات . إنّ من يقارن بين هذه الترجمة وبين النصّ الأصليّ ، يجد أن المترجم قد قام في معظم الأحيان بنقل النصّ جملة بجملة ، بأمانة حرفيّة ، بحيث جاءت الترجمة مطابقة للأصل حتى في التنقيط ، وكأننا أمام ترجمة حرفيّة .

ومنع ذلك فإنّ « قصة شاب » بعيدة كلّ البعد عن الدقّة المنسوبة إليها من قبل المترجم ، ولا يحتاج المرء إلى كبير عناء ليبرهن على ذلك . فأيّ مقطع من هذه الترجمة يحوي من الأمثلة ما يكفي للتدليل على بعدها عن الدقّة . ويبدأ عدم الدقّة بنقل عنوان الرواية ،

الذي يتحوّل بقدرة قادر من « بيتر كامنتسيند » إلى « قصة شاب » . صحيح أنّه يحقّ للمترجم أن يُدخل تغييراً على عنوان العمل المترجم ، ولكن عندما توجد أسباب ومسوّغات وجيهة لذلك . وعندما يجيء هذا التغيير لصالح الترجمة . أمّا العنوان الجديد ، الذي استبدل به مصطفى ماهر عنوان رواية « هيسه » ، فهو عنوان محايد باهت لا يوحي بشيء ، بل ولا يمكن حتى أن يمثل تفسيراً للعنوان الأصلي . إذا افترضنا أن المترجم قد خشي أن يبدو ذلك العنوان شديد الغرابة . ولكن تخوّفاً كهذا لا مبرر له ، فهناك العديد من الأعمال الأدبيّة الأجنبيّة ، التي وجدت إقبالاً شديداً من القراء العرب ، على الرغم من أنّ عناوينها تحوي أسماء علم أجنبيّة (١٤) .

لا نرى هنا حاجة لأن نقوم باخضاع « قصة شاب » لدراسة نقدية شاملة ، فهذه مهمّة تتطلب بحثاً مستقلاً ، بل نكتفي بإيراد بعض الأمثلة ، التي تبيّن لنا مدى عدم الدقّة في هذه الترجمة . تبدأ رواية « هيسه » بجملة .

Am Anfang war das Mythos

أي : (في البدء كانت الأسطورة) ، أما في الترجمة العربية التي أنجزها ماهر : « في البدء كانت الأساطير » . وهنا يحقّ لنا أن نتساءل : ما الداعي لتحويل المفرد (أسطورة) إلى جمع (أساطير) ؟ أليس هذا نوعاً من عدم الدقّة ؟

: « هيسه »

Wie der grosse Gott in den Seelen der Inder, Griechen Germanen dichtete, so dichtet er in jedes Kindes Seele täglich wieder ..

(وكمّا نَظَّم الإله العظيم في نفوس الهنود واليونانيين والجرمانيين ، فإنه ينظّم يومياً في نفس كل طفل من جديد) .
 ماهر : « يث الله جلّت قدرته — كما بثّ في أرواح الهنود والإغريق والجرمان — مادّة الأساطير وجعلها تبحث عن عبارة تكتسيها ، كذلك هو في كل يوم يتناول أرواح الأطفال ، كلّ الأطفال ، فيبثّها الشيء نفسه » .

في هذه الترجمة لا ينظم الإله العظيم — الذي تحول على يدي الناقل إلى « الله جلّت قدرته » — بل « يثّ مادّة الأساطير » ، وبدلاً من أن ينظم في نفس كل طفل ، فأنّه « يتناول أرواح الأطفال » ، وبذلك لا تتغيّر دلالة الجملة فحسب ، بل تصبح بلا دلالة واضحة .
 أما مصدر ذلك فليس مجرد سوء نقل النصّ إلى العربية بل إساءة فهم النصّ الأصلي .

(هيسه) :

Undich sah die blaugrüne glatte Seebreite, mit Kleinen .
 Lichtern durchwirkt, in der Sonne liegen und im dichten Kranz
 um sie die jähren Berge..und an ihrem Fuss die schrägen, Lichten
 Matten, mit Obstbäumen, Hütten und grauen Alpkühen .
 besetzt .

(ورأيت عرض البحيرة الأملس الأخضر الزرقة مستلقياً
 في الشمس توشيه أنوار صغيرة ، تحيط به الجبال شديدة
 الإنحدار في إكليل كثيف ، وفي سفحها المراعي
 المائلة المضيئة وقد امتلأت بأشجار الفاكهة والأكواخ
 وأبقار الألب الرمادية) .

— ماهر : « ولكنني كنت أرى صفحة البحيرة الملساء

الزرقاء في خضرة ، وكنت أرى الجبال الوعرة التي تتخللها
أنوار صغيرة تحيط بالبحيرة كالنجم الكثيف ، وأرى عند
أسفلها بسطاً وضاحاً مائلة تقوم فيها أشجار الفاكهة والأكواخ
وبقر جبال الألب الرمادي» .

إن أول ما يلفت النظر في هذه الترجمة خطأان دالان معجميان
هما : ترجمة مفردة « كرائنس » بـ « تاج » بدلاً من « إكليل » ،
وترجمة كلمة « ماتسن » بـ « بسسط » بدلاً من « مراعي » . وما
يدعو للدهشة أن ماهر يترجم المفردة نفسها بـ « مروج » في الصفحة
التالية (١٦) . ومن الملاحظ كذلك أن « الأنوار الصغيرة » قد أصبحت
تتخلل الجبال الوعرة ، بدلاً من أن تتخلل صفحة البحيرة . أما أبقار
جبال الألب فتقوم عند أسفل الجبال وكأنها أبنية أو أشياء راسخة في
الأرض . مثل هذه الأخطاء الدلالية التي ترد بكثرة في مقطع صغير
كهذا ، تشوّد دلالة النص تماماً ، ولو كانت الترجمة « دقيقة » فعلاً ،
ولو بالمعنى السطحي للكلمة ، لما حدث ذلك .

غير أن نوعية الترجمة تعاني من نوع آخر من الأخطاء ، لا يقل أهمية
عن النوع الدلالي الذي تعرفناه آنفاً ، ألا وهو النقص في الصقل
الأسلوبي ، الذي يمثل مرحلة أخيرة ضرورية في عملية النقل . فترجمة
« بيتر كامنتسيند / قصة شاب » صحيحة نسبياً من الناحية اللغوية ،
إذا نظرنا إلى اللغة كقواعد ونحو ، ولكنها فقيرة من الناحية الأسلوبية .
فالإفقار ونحو المستويات الأسلوبية المختلفة قد جعلنا من « قصة شاب »
نصاً باهتاً جافاً ، يفتقر إلى ذلك البعد الأدبي الجمالي الذي يميّز النص
اللغوي الفني عن غيره من النصوص . ولذا يشعر المرء أثناء مطالعة هذه

الترجمة بأنها قد أنجزت من قبل « جهة أكاديمية متخصصة في الأدب الألماني » ، ولكن ليس من قبل أديب محيط بأسرار اللغة .

٣ - « لعبة الكريّات الزجاجيّة » :

في أواخر الستينات صدرت ترجمة عربية لرواية « هيسّه » : « لعبة الكريّات الزجاجيّة » ، التي كان مصطفى ماهر قد خصّها بأقصى درجات التمجيد . وقد زوّدها المترجم ، وهو ماهر نفسه ، بمقدمة طويلة ، لا تدور حول الرواية المترجمة وحدها ، بل حول حياة « هيسّه » وأعماله عموماً ، مما يجعلها أقرب إلى الدراسة المونوغرافية المصغرة منه إلى المقدمة .

تختلف صورة « هيسّه » التي يرسم المترجم معالمها في مقدمة « لعبة الكريّات الزجاجيّة » بوضوح عن تلك الصورة التي نعرفها من مقاله حول « هيسّه » ومن مقدمته لرواية « قصّة شاب » . صحيح أنه ما زال يصف أديبه المبجل بأنه « متمرّد بطبيعته » ، إلا أن الصورة في مجملها أكثر « اعتدالاً » وقرباً من الواقع . فـ « هيسّه » الشاب لم يعد متمرّداً على « كل الأشياء وكلّ الناس » ، بل يتمرّد « على البيت وعلى جوه الصارم » ، ثمّ تمرد بعد ذلك على المدرسة . كما اختفت أوصاف « الناصر » و « المصلح الكبير » ، التي ألصقها المترجم بـ « هيسّه » في الماضي . وبدلاً من ذلك فإنه يؤكّد على معارضة هذا الأديب للفاشية : « فلمّا قامت الحرب العالميّة الأولى كان بين القلائل الذين عارضوها ، وظلّوا يعارضونها إلى أن انتهت . وبعد أن قام النظام الهتلري في ألمانيا كان بيت هيسّه على المونثانيولا ملجأً للمناهضين والمعارضين للحركة النازية » (١٧) . ولكن ماهر يغفل في هذا السياق الجانب الرئيسي من

مقاومة « هيسه » للفاشية ، الذي لا يتجلى في المقاومة السياسية المباشرة . فعلى الرغم من كراهيته الشديدة للنازية ، لم يشارك « هيسه » في النشاطات السياسية المناهضة للفاشية ، التي نظمها المثقفون الألمان في المنفى ، بل كان يعارض بوسائله الخاصة كروائي وشاعر وناقد وناشر . فقد قام بانقاذ تلك الأعمال الأدبية ، التي حاول الفاشيون طمسها والتعقيم عليها ، أو قاموا بمنعها وإحراقها (١٨) .

في مقدمة « لعبة الكريات الزجاجية » يعالج المترجم أعمال « هيسه » بنفس « الطريقة النقدية » التي عالجها بها في السابق ، فينطلق إلى موضوع الرواية ، ثم ينتقل بسرعة إلى تمجيدها بصورة تفوق كل ما سبقها . فهو يحتفي بـ « لعبة الكريات الزجاجية » معتبراً إياها « أعظم روايات هرمن هيسه وأقواها ، وهي في تقديري أعظم مؤلفات زمانها » (١) . أما رواية « بيتر كامنتسيند » فيصفها بأنها رواية « هيسه » الأولى ، التي « تحت نجاحاً كبيراً وجعلت اسم هرمن هيسه على كل لسان » (١٩) . . . إلى آخر تلك النوعات التبجيلية ، التي ينشئ نعتاً « عظيم » و « ناجح » أكثرها وروداً :

وفي القسم الأخير من مقدمته يتطرق المترجم إلى « كتاب العمر » ، إلى رواية « هيسه » و « درته العظيمة الرائعة » : « لعبة الكريات الزجاجية » ، التي يرى أن « أعظم ما فيها » إلى جانب أسلوبها الفذ ، مضامينها الإنسانية . « فالإنسانية » هي شغل هيسه الشاغل ، لأنها في رأيه تبقى وتسعد بالحقيقة ، بالصفاء ، بالإنسجام ، بالاعتدال ، بالفكر ، بالروح ، بالتأمل ، بالعقل بالمعيار ، بالشجاعة » (١) . وبينما يحدث ماهر « المضامين الإنسانية » لرواية « هيسه » على هذه الصورة الضبابية ، فإنه لا يتطرق

إلى ما يسميه « الأسلوب الفذ » لهذه الرواية إلاّ بشـكل عرضيّ ،
 فيذكر أنها « من نوع روايات النمو » ، أي الروايات التي تتبع نموّ شخص
 معين وتصفه في مراحل المتتالية . أمّا لغة الرواية فيصفها بأنها « الأسلوب
 الجميل المنغمّ الذي هو أسلوب هيسه الفريد » (٢٠) . ولكنّ لبهشتنا
 الشديدة يعبّر ماهر وسط كلّ هذا الإطراء عن بعض الإستياء من شكل
 رواية « لعبة الكريات الزجاجيّة » ، فيلاحظ أنّ « هيسه » يمارس
 « شيئاً من الإستهتار بقالب الرواية » ، بل أنّنا نكاد نقول إنه يكسر عناصر
 مثل التشويق ، والتستّر على النهاية ، ويذكرها مبكراً مسبقاً . إلاّ
 أنّ المترجم سرعان ما يتراجع عن هذا النقد الخجول ، فيضيف : « وليس
 في هذا ما يدهش ، فهي عمل أقرب إلى الكتاب منه إلى الرواية بمعناها
 الفنيّ المعروف » (!) ولكن على الرغم من هذا التراجع ، فإنّ الملاحظة
 المذكورة تدلّ على تصوّر تقليديّ لقضايا الشكل في الرواية الحديثة ،
 وهو تصوّر يتمسّك بالشكل المغلق كمعيار ، مع أنّ هذا المعيار لا ينطبق
 على معظم الأعمال الروائيّة الحديثة حقّاً .

في ختام مقدمته يقوم ماهر بمحاولة أخيرة لإبهار القارئ ، وذلك
 عبر تعديد كلّ الجوائز الأدبيّة وصور التكريم التي حظي بها « هيسه » ،
 بدءاً بجائزة « نوبل » ، ومروراً بجائزة « غوته » وجائزة « السلام لتجارة
 الكتب الألمانيّة » ، وانتهاءً بجائزة « الإستحقاق » الفرنسيّة ، ثمّ يختم
 ماهر مقدمته بالتأبين التالي الغنيّ عن كلّ تعليق : « مات الإنسان
 الأديب الفنان الحكيم الذي كرّس حياته لخدمة الإنسانيّة المتأخية والثقافة
 السويّة التي تنفع الناس » (!) (٢١) .

وفي غمرة حماسه التمجيديّ يفوت المقدم أنّ يتطرق إلى المضامين

النقدية والطوباوية التي تزخر بها « لعبة الكريات الزجاجية » . صحيح أنه يشير إلى العلاقة بين نشوء هذه الرواية وبين صعود النازية ، ويذكر أن « هذا العمل » يمثل صيحة العقل في عصر ضاع منه العقل ، ولكنه لا يبين الكيفية التي انعكست بها تلك الإشكالية التاريخية المعاصرة في الرواية نفسها (٢٢) .

ومن المسائل التي لا يتطرق إليها مؤلف « المقدمة » مسألة راهنية العمل المترجم بالنسبة للمجتمع المستقبلي ، وذلك على الرغم من الأهمية الكبيرة التي تتمتع بها رواية « لعبة الكريات الزجاجية » خارج ألمانيا على الصعيدين : المضموني والنفسي . ف « القوى البربرية » التي أراد « هيس » أن يتصدى لها بوسائله الأدبية ، من خلال تصوير « يوتوبيا مملكة الفكر » كأنها قائمة وموجودة ، لا « تدنس اللغة » و تطمس الحقيقة و « تمارس المجازر يومية » في المجتمعات الأوروبية وحدها ، كما قال الكاتب عن النازية (٢٣) ، بل تمارس ذلك أيضاً في مجتمعات أخرى غير أوروبية . ولذا فإن يوتوبيا مملكة الفكر والعقل والعلم والفن التي صاغها « هيس » في رواية « لعبة الكريات الزجاجية » تتمتع براهنية كبيرة على المستوى العالمي ، وتشكل باعتبارها جزءاً من الأدب الألماني المناهض للفاشية ، ثروة فنية وفكرية جديرة بالإستقبال في كل المجتمعات المعاصرة ، ولاسيما في تلك التي تتهددها « القوى البربرية » .

ومن جهة أخرى لا يجوز لنا أن نتجاهل أن « لعبة الكريات الزجاجية » كتاب ألماني ورواية نقد للأوضاع الألمانية ، كما يقول « هانس ماير » عن رواية « هيس » الأخرى « ذئب البوادي » (٢٤) . فموضوع

الموسيقى في هذه الرواية موضوع ألمانيّ خاصّ إلى حدّ بعيد ، وليس هنالك في التاريخ الحضاري العربيّ إشكاليّة تشبهه . ولذا تظل رواية « لعبة الكريات الزجاجيّة » في بعض جوانبها غريبة وغير مفهومة بالنسبة للقارئ العربيّ ، مما يجعله بحاجة ماسّة إلى الأدبيات التفسيرية الجيدة ، التي تساعد على تذليل تلك العقبة الثقافيّة وفهم هذا العمل الفنيّ المعقد التركيب . ومن هنا تنبع أيضاً أهميّة دور الناقد الأدبيّ الماهر في تقديم « لعبة الكريات الزجاجيّة » بطريقة مناسبة .

ولكنّ راهنية رواية « هيسه » عربياً لا تقتصر على الجوانب المضمونية ، بل لهذا العمل راهنية فنيّة — جماليّة لا تقلّ في أهميتها عن راهنيّته المضمونية . فمن خلال « لعبة الكريات الزجاجيّة » يستطيع الأدباء العرب أن يتعرّفوا إلى نمط جريء في معماريته من أنماط « رواية النمو » ، وهو جنس حديث جدّاً في الأدب العربيّ . إنّ ما يصفه مصطفى ماهر بأنه « استهتار الكاتب بقالب الرواية » ، هو في حقيقة الأمر الجانب الجديد في أسلوب القصّ ، الذي تنطوي عليه « لعبة الكريات الزجاجيّة » ، وهو الجانب الذي يجدر بالروائيين والقاصّين العرب أن يدرسوه ويستفيدوا منه في سياق استقبالهم الخلاق لهذه الرواية (٢٥) . ولكنّ استقبالاً منتجاً كهذا يشترط أول ما يشترط وجود ترجمة عربيّة موثوقة وجيدة النوعيّة ، فماذا عن نوعيّة الترجمة العربيّة ، التي أنجزها مصطفى ماهر ، والتي لا يتوقّف عليها الإستقبال المنتج وحده ، بل مجمل استقبال رواية « لعبة الكريات الزجاجيّة » ؟ كالعادة لا تحوي مقدمة المترجم أية إشارة إلى طريقة الترجمة ، ولكن كما في « قصة شاب » نقرأ هنا أيضاً في الصفحة الداخليّة للغلاف : « هذه هي الترجمة

الكاملة لرواية « لعبة الكريات الزجاجية » تأليف هرمن هيسه ، الحائز على جائزة نوبل العالمية وجائزة جوته الألمانية وجائزة الاستحقاق الفرنسية « (!) . ولكن الشبه بين المترجمين لا يقتصر على إشارة كهذه . فإذا ما تفحصنا الترجمة الجديدة بطريقة نقدية ، نبتين أن المترجم قد اعتمد فيها الطريقة نفسها التي تعرفنا إليها في « قصة شاب » . ففي « لعبة الكريات الزجاجية » نجد أنفسنا أيضاً أمام إحدى الترجمات « الأمانة » بل الحرفية في الظاهر ، التي يحاول المترجم فيها تقليد النص الأصلي ، إلا أنها تعجّ بمختلف أنواع الأخطاء التي ترسم إشارة استفهام كبيرة على أمانتها اللغوية ، ناهيك عن أمانتها الجمالية . وتبدأ الإشكالية بترجمة العنوان « Das Glas » « perlen - spiel » ، فمفردة « Glasperle » تعني « حبة زجاجية » ، مثل تلك الحبات التي تتألف منها السبحة أو يتشكل منها الطوق . لذا فإن استخدام كلمة « كريّات » في هذه السياق أمر إشكاليّ جدّاً ، فالإستخدام الشائع الوحيد لها هو : « كريّات الدم » ، كذلك فإن الفرق الدلاليّ بين « الحبة » و « الكرية » غير طفيف (٢٦) . ومن الأمور الملفتة للنظر أيضاً عدم الدقة في نقل عناوين الفصول التي تتألف منها الرواية . فقد تُرجم عنوان (Berufung) بـ « إلهام » بدلاً من « التعمين » أو « الاصطفاء » ، كما تُرجم عنوان (Orden) بـ « طائفة » بدلاً من « طريقة » أو « جمعية » أو « مرتبة » ، علماً بأن الفارق الدلاليّ في هذه الحالة أكبر من أن يتجاهله المرء (٢٧) . ومن الأمور الإشكالية أيضاً عدم ترجمة تسمية (Magister Ludi) أي « المعلم الأكبر » ، التي يُسبقها المترجم في صورتها الأصلية ، مكتفياً بالإشارة إلى فحواها في هامش ،

فاذا ما أخذنا بعين الاعتبار مدى تكرار ورود هذه التسمية في الرواية ، استطعنا أن نتصوركم سيعيق الحلّ الذي لجأ إليه المترجم عملية الإستقبال من جانب القراء . ويمكن أن يُقال الشيء نفسه عن إسم الشخصية الرئيسية للرواية : « يوزف كنشيت » ، وهو اسم ناطق يؤدي وظيفة دلالية إضافية ، فهو يعني « يوسف عبد » . وكم كان حرياً بالمترجم أن يشير إلى معنى هذا الإسم في أحد الهوامش ، وإن كنا لا نستبعد احتمال تعريبه (٢٨) .

ومن الأمور الطريفة في ترجمة « لعبة الكريات الزجاجية » تلك المفارقات التي تنجم عن نقل أسماء العلم الأجنبية إلى العربية . فقد نقل المترجم إسم (Perot) إلى « بيروت » ، مما جعل الخلط بين هذا الإسم الأجنبي وبين العاصمة اللبنانية أمراً مرجحاً . وللحيلولة دون وقوع مفارقات من هذا النوع كان باستطاعة المترجم أن يورد أسماء العلم باللغتين العربية والأجنبية ، وأن يضع تلك الأسماء بين هلالين على الأقل (٢٩) .

إلا أن هذا النوع البادي جدياً للعيان من الأخطاء يعدّ طفيفاً ، إذا ما قيس بالمشكلة الأسلوبية ، التي تمثل نقطة الضعف الأساسية في ترجمة « لعبة الكريات الزجاجية » . فالإفقار الأسلوبي المتولد عن استخدام التراكيب اللغوية الركيكة ، والمفردات المحايدة أسلوبياً ، والجمل غير المتماسكة وسوى ذلك ، يؤدي إلى محو الفوارق الأسلوبية ويجعل لغة النصّ جافّة باهتة خالية من السلاسة والرشاقة . فالمترجم لم يتمكن من إنقاذ شيء من ذلك الأسلوب الذي وصفه في مقابلة « لعبة الكريات الزجاجية » بأنه « الجميل الملون المنغم الذي هو أسلوب هيسه الفريد » .

بل إنَّ من يتفحص نوعية الترجمة في « لعبة الكريات الزجاجية » لا يستطيع أن يتجاهل وجود اتجاه نحو مزيد من الفقر الأسلوبى، حتى بالمقارنة مع « قصة شاب ». ولعلَّ السبب في ذلك يكمن في حقيقة أن الرواية الأولى عمل أدبي معقّد في بنيته اللغوية والأسلوبية ، ناهيك عن كونها أضخم حجماً من الرواية الأخيرة ، وبالتالي فإنَّ نقلها إلى العربية يتطلب كفاءة لغوية وأسلوبية أكبر ، وذلك إذا ما أراد المترجم أن يوفى التقلّبات الأسلوبية الكثيرة حقّها .

وفي جميع الأحوال فإنَّ الترجمة العربية لرواية « لعبة الكريات الزجاجية » لا تتطوي ولو على الحد الأدنى من التعادل الجماليّ والتقارب الأسلوبى مع العمل الأصلي ، بل تقدّم دليلاً جديداً على صحة حذر « هيسه » من الترجمات الأدبية ، ذلك الحذر الذي عبّر عنه في رسالة إلى « فريتس رودولف » قائلاً : « إنني أعلم بما فيه الكفاية ، مدى ما يلحق بالأعمال التي تعتمد قيمتها في المقام الأول على فنّ اللغة ، من خسارة أو تزوير لا حدود لهما من خلال الترجمات » (٣٠) . أما النتيجة الطبيعية لرداءة الترجمة فهي في هذه الحالة أيضاً فقدان التأثير الجماليّ، وهو ما يتمثّل في ضعف الإنتشار، وعدم اكتراث النقد الأدبيّ، وغياب ما يشير إلى استقبال إبداعيّ من جانب الأدباء العرب في مواجهة هذه الوقائع العنيدة لا يجدي التبجيل، ولا تعديد الجوائز الأدبية، بل لا بدّ للقارئ العربيّ الذي لا يعرف « هيسه » إلّا من خلال هذه الترجمة ، من أن يتسأل عما إذا كان هذا الأديب الألمانيّ يستحق كلّ ذلك التكريم .

٤ — « ذئب البوادي » :

بلا مقدمة ولا خاتمة صدرت في عام ١٩٧٣ ترجمة عربية لرواية

« هرمان هيسّه » « ذئب البوادي » ، وقد أنجزها عن الألمانية مترجم كان غير معروف حتى ذلك الحين هو نابغة الهاشمي . إذا قارن المرء بين هذه الترجمة وبين ترجمتي « قصة شاب » و « لعبة الكريات الزجاجيّة » ، يجد أنّها أقلّ « دقّة » و « أمانة » من ناحية ، إلّا أنّها من حيث الأسلوب أكثر سلاسة وأقلّ جفافاً من ناحية أخرى . صحيح أنّها لا ترقى إلى مصاف تلك الترجمات الجيّدة والإنجازات الكبيرة التي حقّقها أحمد حسن الزيات أو محمود ابراهيم الدسوقي ، ولكن المرء لا يحتاج بعد مطالعتها لأن يتنفّس الصعداء ، كما كان « هيسّه » يفعل بعد قراءة الأعمال الأدبيّة المترجمه (٣١) . وقد ترك ذلك أثراً إيجابياً على استقبال « ذئب البوادي » من قبل القراء ، وصدرت من هذه الترجمة ثلاث طبعات خلال عقد واحد من الزمن ، بينما لم تصدر روايتنا « قصة شاب » و « لعبة الكريات الزجاجيّة » إلّا في طبعة واحدة ، مما يقدّم دليلاً ملموساً آخر على صحة الموضوعة القائلة بوجود علاقة وثيقة بين نوعيّة الترجمة وسعة انتشار العمل المترجم (٣٢) .

ولكن مع أن ترجمة « ذئب البوادي » مقبولة عموماً ، فإنها تنطوي على أخطاء يؤدي تكرارها إلى التقليل من أهميّة ما أنجزه المترجم . وهذا مانود توضيحه بواسطة بعض الأمثلة . ففي مطلع الترجمة يرد خطأ دلالي — معجمي يمكن اعتباره نموذجياً بالنسبة لموقف المترجم ، ويتمثل ذلك الخطأ في ترجمة عنوان الفصل الأول ، وهو : (Vorwort des Herausgebers) بـ « مقدمة المؤلف » بدلاً من « مقدمة الناشر » . وللوهلة الأولى يبدو الخلط بين « المؤلف » و « الناشر » هفوة بسيطة ، لكن التغاضي عنها ، ولكن الفارق بين الكلمتين بالغ الأهميّة في هذا السياق .

فالناس شخصيات متخيلة لا وجود لها إلا في الرواية ، أما المؤلف فهو « هرمان هيس » نفسه .
وترد أخطاء كهذه في الأمانة التالية ، التي نأخذها من مطلع الترجمة :
« هيس » :

Doch habe ich Vonseiner Persönlichkeit einen starken und,
Wie ich trot Zdem Sagen muss, Sympatischen Eindruck erhalten.

(لكنني حصلت على انطباع قوي ومحبب عن شخصيته ،
كما لا بد لي على الرغم من كل شيء من أن أقول) ...
الهاشمي : « ولكنني تأثرت بشخصه الذي لا يمكن الإنكار ،
رغم كل شيء ، أنه جدير بالمحبة » (ص ٥) (٣٤) .

في هذا المثال يخلط المترجم بين مفردتي « شخص » و « شخصية » ،
وهو خلط يشبه الخلط بين « مؤلف » و « ناشر » ، إذ إننا في الحالتين أمام
عدم دقة على الصعيد الدلالي --- المعجمي . كما يستطيع المرء أن يتبين
وجود عدد من التعديلات التي تضعف مغزى النص وأسلوبه . فقد
استبدل المترجم تعبير « تركت لدي انطباعاً » بالتعبير المحايد « تأثرت » ،
واستبدل « لا بد لي من القول » بالتعبير الغير شخصي « لا يمكن الإنكار » ،
كما حذف صفة « قوي » .

« هيس » :

Er mietete die Mansarde oben im Dachstock und die .
Kleine Schlafkammer daneben .

(استأجر الغرفة التي تحت السطح في الطابق العلوي ، وحجرة
النوم الصغيرة التي بجانبها .)
الهاشمي : « واستأجر بعدئذ الطابق العلوي وغرفة النوم المجاورة »

في هذه الترجمة تتحول « الغرفة الصغيرة التي تحت السطح » ،
والموجودة في « الطابق العلوي » بطبيعة الحال ، إلى « الطابق العلوي »
نفسه ، مع أن الطابق يتألف من عدة شقق. ولكن « هاري » لا يكفي
باستئجار طابق بأكمله ، بل يستأجر بالإضافة إلى ذلك « غرفة نوم »
وكأن الطابق كله لا يحتوي على غرفة كهذه. أمّا مردّ كل ذلك الخلط
فهو حذف كلمة (Mansarde) ، مما أدّى إلى تشويه دلالة الجملة
بأكملها :

« هيسه » :

Und Wenn die nachbarliche Lage unserer Schlafräume
manche zufällige Begegnung auf Treppe und Korridor herbei —
geführt hätte, Wären wir überhaupt nicht miteinander bekannt
geworden ..

(ولو لم يؤدّ تجاوز مكانيّ نومنا إلى بعض اللقاءات العرضية
على الدرج وفي الموزّع ، لما كنّا نعرفنا إلى بعضنا البعض إطلاقاً .)
الهاشمي : « حتى أنه لو لم نضطر إلى الالتقاء به على الدرج أو
البهو لم يكن ممكناً التعرف عليه »

في هذه الحالة قام المترجم باختصار النص ، وذلك بأن حذف :
« تجاوز غرفة نومنا إلى بعض اللقاءات العرضية » . ومع أنه حافظ على
الخطوط العريضة للجملة ، فقد أضاع التفاصيل الدقيقة ، وهذا ما كانت
له نتائج على الصعيد الدلالي . فالقارئ لا يستطيع أن يفهم لماذا
« نضطر إلى الالتقاء به » . كما أزال المترجم الطابع العرضي عن
اللقاءات ، التي حوّلها إلى مجرد « تعرف » .

« هيسه » :

.. und fand das Bild, das ich aus seinen Aufzeichnungen von ihm gewann, im Grunde übereinstimmend mit dem freilich blassen und Lückenhafteren, Wie es sich mir aus unserer persönlichen Bekanntschaft ergeben hatte ..

(ووجدت أن الصورة التي تشكّلت لديّ من ملاحظاته المدوّنة ، متطابقة في الواقع مع تلك الصورة الأكثر شحوباً وأقل اكتمالاً بطبيعة الحال ، التي تولّدت لديّ نتيجة لتعارفنا الشخصي . .)

الهاشمي : « ووجدت الصورة التي ظهرت في مذكراته تتلاقى وتعايرها القلقة ووجهه الشاحب الضامر الذي كنت أعرفه شخصياً » ، (ص ٥) .

تنطوي هذه الترجمة على خطأ فاحش في فهم النص ، يتمثل في نقل : « مع تلك الأكثر شحوباً والأقل اكتمالاً » « ب : » وتعايرها القلقة ووجهه الضامر . . » ، ومصدر هذا الخطأ هو نسب تلك الصفات إلى « الوجه » بدلاً من نسبها إلى « الصورة » ، ناهيك عن أن الصفات نفسها قد تُرجمت بصورة خاطئة . « فالتعاير القلقة والوجه الضامر » لا وجود لها في النص الأصلي ، لذلك فسدت دلالة الجملة بأكملها .

من هذه الأمثلة القليلة يستطيع المرء أن يشكّل لنفسه صورة عن نوع الأخطاء التي تسود ، ترجمة « ذئب البوادي » . فهناك في المقام الأول تلك الأخطاء الدلالية — المعجمية الناتجة عن نقل مفردات وتعاير النص الأصلي إلى العربية بصورة خاطئة، وهناك أيضاً أخطاء في فهم النص نتيجة لعدم اكتشاف بناء النحوية . ومع أن هذه الأخطاء ليست من النوع الفظّ الفسّاد في أغلب الحالات ، فإنها تضرّ كثيراً

بنوعية الترجمة. ومن سمات طريقة الهاشمي في النقل نزوعه إلى حذف كثير من التفاصيل والجزئيات واختصار النصّ بالتالي . ومع أنّ ذلك يجعل النص يبدو أكثر تماسكاً، فإنّ النتيجة الحتمية لتلك الطريقة هي ضياع الكثير من العناصر الدلالية والخصائص الأسلوبية. ولكن ذلك هو أحد الأشكال المؤدية إلى نحو الفوارق الأسلوبية في هذه الترجمة . أما المصدر الحقيقي لكل هذه الأخطاء فهي طريقة الترجمة، التي يستخدمها ناقل ليس لديه مواقع أسلوبية خاصة به ، بل يكتفي بنقل النصّ الأدبي بصورة غير ابداعية ، منتجاً نصّاً جديداً لا يقترب ولو جزئياً من التكافؤ الأسلوبية والجمالي مع النص الأصلي (٣٥) . وهكذا فإنّ الفارق بين « ذئب البوادي » و « قصة شاب » و « لعبة الكريات الزجاجية » من حيث نوعية الترجمة هو فارق نسبي ليس أكثر .

٥ — الانتشار المحدود

بعد صدور ترجمات عربية لروايات « هيسّه » الثلاث ، بدت الأمور وكأن المنطقة العربية ستشهد موجة من استقبال أعمال هذا الأديب ، شبيهة بتلك الموجات التي ظهرت في مناطق أخرى من العالم . ولكنّ شيئاً من ذلك لم يحدث، وبقي استقبال « هيسّه » محصوراً في نطاق ضيق. فلم تصدر عن « قصة شاب » سوى طبعة واحدة، وكان الإقبال على « لعبة الكريات الزجاجية » ضعيفاً ، بحيث لم تنفذ الطبعة الأولى بعد انقضاء خمسة عشر عاماً على صدورها . أما الإستثناء الوحيد فهو رواية « ذئب البوادي » ، التي شهدت ثلاث طبعات، وحظيت بانتشار لا بأس به. إلا أنّ استقبال أعمال « هيسّه » من خلال الترجمة استيقظ من جديد في مطلع الثمانينات ، بعد أن توقف بصورة شبه كاملة منذ

عام ١٩٧٣ . فقد قام الشاعر السوري المعروف ممدوح عدوان بنقل قصتي « الرحلة إلى الشرق » و « سيدهارتا » عن الإنكليزية ، وترجم عبد الله صخي بضع قصص « هيسّه » القصيرة بعنوان « أنباء غريبة من كوكب آخر » (٣٦) . أما المراجع النقدية حول « هيسّه » فبقيت محدودة جداً ، وكادت أن تقتصر على كتابات مصطفى ماهر التي تطرقنا إليها . ولا توجد بالعربية حتى اليوم مونوغرافيا (*) مستقلة حول « هيسّه » ، كما هي الحال بالنسبة لـ « توماس مان » و « كافكا » و « غوته » و « بريشت » . أما المقالات المتفرقة التي تصدر في الصحف والمجلات العربية بين الفينة والأخرى ، فلم تدخل تعديلاً جذرياً على هذه الصورة . كذلك لم يرشح حتى الآن شيء عن حالات من استقبال أعمال « هيسّه » بصورة منتجة إبداعية من قبل الأدباء العرب .

يلاحظ كمال رضوان أن أعمال « هيسّه » لم تجد في المنطقة العربية سوى « إنتشار ضئيل » ، وذلك لأسباب بعضها عام والبعض الآخر خاص . والأسباب العامة في رأيه هي استعصاء أسلوب « هيسّه » الشعري على الترجمة ، وحقيقة أن هذا الأديب « لم يفعل شيئاً من أجل أن يشجع على ترجمة أعماله » . أمّا السبب الخاص فهو أن « عمقه النفسي » وكذلك استبطانه ولغته الرمزية المليئة بالاستعارات والأشكال البلاغية ، أمور مألوفة تماماً في الشرق العربي ، حيث ضربت آراؤه جذورها بعمق » (٣٧)

إنّ الإستعصاء على الترجمة ليس في الحقيقة مشكلة خاصة بأعمال « هيسّه » وأسلوبها الشعري ، بل يمثل إحدى المشكلات الرئيسية للترجمة الأدبية عموماً . ويكون هذا الإستعصاء أشد ، كلما كانت البنية

(*) المونوغرافيا دراسة شاملة ومبسطة حول حياة الأديب وأعماله في هذه الحالة .

اللغوية والأسلوبية للعمل الفني اللغوي أكثر تعقيداً . وقد كان « هيسه » نفسه من الذين أدركوا هذه الحقيقة بوضوح شديد ، إلى درجة أنه ذهب إلى حدّ القول بأنّ الأدب « في نهاية الأمر غير قابل للترجمة بصورة مناسبة » ولكنه أقرّ في الوقت نفسه بأنّه « لا يمكن الإستغناء عنها (الترجمة) مع ذلك » (٣٨) ، أما رضوان فلا يفصل الصعوبات الخاصة التي تسببها أعمال « هيسه » للمترجم العربي . ونحن نرى أنّ هذه لا يمكن أن تكون غير صعوبات ذات طبيعة عامّة ، تتولّد عن الفروق القائمة بين نظامين لغويين مختلفين ، وثقافتين إحداهما أوروبية غربية والأخرى آسيوية شرقية (٣٩) . وقد نُقِضت الحجّة التي يستخدمها رضوان من خلال حقيقة أنّ عدداً من أعمال « هيسه » قد نُقِل إلى العربية ، ويصف المؤلف نفسه اثنتين من تلك الترجمات ، وبالتحديد « قصة شاب » و « لعبة الكريات الزجاجية » ، بأنهما « ناجحتان » ، الأمر الذي يتعارض مع مقولاته المتعلقة باستعصاء أعمال « هيسه » على الترجمة .

أما السبب العام الثاني ، الذي يفسر به رضوان ضآلة انتشار أعمال « هيسه » ، عربياً ، فيبدو أنّ مصدره ما قاله الأديب نفسه حول عدم قيامه « بأصغر خطوة من أجل تشجيع ترجمة أعماله إلى اللغات الأجنبية » . ولكن هل تتوقف ترجمة أعمال أحد الأدباء على مثل هذا التشجيع ؟ ماذا فعل « بريشت » أو « ديرنمات » أو « كافكا » أو « تستفايغ » وسواهم من الكتّاب الناطقين بالألمانية الذين تحظى أعمالهم باستقبال نشيط ومتنوّع في العالم العربيّ ، من قبيل تشجيع ترجمة هذه الأعمال ؟ كما يحقّ لنا أن نتساءل عن لأسباب التي أدّت إلى جعل أعمال « هيسه »

نفسها تحظى في أقطار كالـيابان وتايوان والولايات المتحدة الأمريكية وكندا باقبال شديد من جانب القراء ، علماً بأنّ الكاتب لم يحرّك ساكناً على صعيد ترويج ترجمة أعماله هنالك ؟ (٤٠) اذا انتقلنا إلى « السبب الخاص » الذي يفسّر به رضوان ضآلة انتشار أعمال « هيسه » في العالم العربيّ ، نجد أنّ المنطقي هو أن يؤدي سبب كهذا إلى تسهيل استقبال الترجمات العربيّة لتلك الأعمال ، لا إلى عرقلته ، وذلك لأنّ وجود عامل كهذا يمكن المتلقين العرب من القيام بتجارهم الجماليّة مع مؤلفات « هيسه » ، لأنّ أفقهم يسمح لهم بأن يفهموها ويتحدّثوا أو يندمجوا مع شخصياتها . وقد تمّ ذلك بالفعل في بعض أقطار الشرق، مثل كوريا واليابان وتايوان وإيران ، حيث حظيت أعمال « هيسه » المترجمة إلى لغات تلك الأقطار بانتشار واسع . وها هو الباحث الإيراني (راهنما) يكتب حول استقبال « هيسه » في بلاده ، التي تنتمي إلى نفس البيئة الحضارية الإسلاميّة التي ينتمي إليها العالم العربيّ : « ربّما تؤكّد آراء هيسه المرتبطة بحكمة الحياة الهنديّة وبالصوفيّة للشرقي أنّه يسلك الطرق الصحيح . . » (٤١) .

كذلك يتوصل الباحث الياباني (فاتانابه) إلى نتيجة مشابهة فيما يتعلق باستقبال « هيسه » في بلد شرقي آخر هو اليابان ، حيث يكتب : « ثمّة في أعمال « هيسه » أدبيّة عناصر مرتبطة بالمشاعر التقليديّة لليابانيين ، مثل القرب من الطبيعة والتصوّف الشرقي . ولهذا يكاد الناس أن ينظروا إلى « هيسه » كأديب محليّ ، حيث يتعرّف الشباب في قصصه إلى أنفسهم من جديد » . وفي سياق حديثها عن استقبال « هيسه » في كوريا تتساءل « لين - اونغ لي » : « ما هو السبب الذي يجعل أعماله تجلّد قراء متحمسين »

في أقطار زائفة كهذه ؟ الإجابة بسيطة تماماً : إن أفكاره وكتاباته تبدو آسيوية ، أو بالأصح شرق - آسيوية « (٤٢) . هذه الأمثلة وسواها تقدم الدليل على أن التفسير الذي أورده رضوان لضالة انتشار أعمال « هيسه » في المنطقة العربية لا يصمد للنقاش . ولابد بالتالي من البحث عن الأسباب الحقيقية في مجالات أخرى . وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن ذلك التفسير الخاطئ ينبع من تصور قواليّ شديد التبسيط للمجتمع العربي ومشكلاته النفسية . ففي الشرق ما زال كل شيء بألف خير : « . . . لم يصبح المرء - والحمد لله - وحيداً وسط الجمهور اللامبالي ، لم يتحوّل بعد إلى « ذئب بواي » ، لأن تأثير الإيمان يطبع كل شيء . وإذا شعر المرء بالوحدة فعلاً ، فإنه يجد إمكانية التعبير عن النفس والعزاء ضمن الأسرة وبين الأصدقاء أو في قراءة الكتاب المقدس . . . » (٤٣) . إن أقوالاً كهذه لا تنطوي على تصنّع انسجام موهوم فحسب ، بل تنطوي أيضاً على تسطيح شديد لإشكاليّة الوحدة عند « هيسه » . فالعزلة التي تلعب دوراً مركزياً في أعمال هذا الأديب ليست عزلة الإنسان العادي ، التي يعرفها معظم الناس ، بل هي عزلة « الإنسان المفكر » ، في مجتمع يتهدد وجوده » (٤٤) . ولهذا الوحدة جذورها العميقة الضاربة في الأزمنة الحضارية ، وفي الوحدة المفقودة بين الإنسان والطبيعة ، وبين الفكر والحياة . لذا لا يمكن التغلب عليها بواسطة حديث ضمن العائلة أو حلقة الأصدقاء وما شابه ذلك ، كما هي الحال في « الشرق » ، حسب رأي رضوان .

أما الأسباب التي أدت إلى ضالة انتشار أعمال « هيسه » في العالم العربي ، فهي معقدة ومتنوعة ، تطرقنا إلى اثنين منهما : نوعية الترجمة

الهابطة والتقديم النقديّ غير المناسب . ويضاف إلى هذين السببين عامل آخر هو المناخ الثقافي والسياسي ، الذي تمّ في ظلّه استقبال أعمال «هيسّه» ، والذي تمثل سيطرة الاتجاه الواقعي «الملتزم» في الأدب العربيّ إحدى سماته البارزة (٤٥) . فقد عرفت المنطقة العربيّة في أعقاب نكبة ١٩٤٦ / ٤٨ مرحلة ساد فيها مفهوم تحريضيّ سطحيّ الإلتزام ، بحيث اعتُبرت الصياغة الفنية للمشكلات الفرديّة والذاتية أمراً غير لائق، إن لم يكن «رجعياً» . ومن المعروف أنّ «هيسّه» لم يتهرب يوماً من تحمّل مسؤولياته تجاه عصره ، وكانت له مواقفه السياسيّة والأخلاقيّة الواضحة والمعلنة من كلّ التيارات اللإنسانيّة التي ظهرت في ذلك العصر ، وفي مقدمتها الفاشيّة . إلّا أنّه لم يكن في يوم من الأيام أديباً ملتزماً بالمعنى الإيديولوجي الضيق للكلمة . فاهتمامه الرئيسي لم يكن منصباً على الدولة أو المجتمع ، بل على معاناة الفرد . إنّ أعمال «هيسّه» من «بيتر كامنتسيند» إلى «ذئب البوادي» و «لعبة الكريات الزجاجيّة» يمكن اعتبارها «دفاعاً» — وأحياناً نداء استغاثة — عن الشخصيّة والفرد «(٤٦)» .

إلّا أنّ المناخ الفكري والثقافي في العالم العربيّ قد تغيّر في هذه الأثناء ، وشهد تراجع الدعوة إلى الإلتزام في شكله القديم ، بعد أن أدّت إلى طغيان الأعمال الأدبيّة ذات الطابع الدعائي ، الهزيلة فنياً وجمالياً . كما توصل كثير من النقاد وعلماء الأدب إلى مفهوم أعمق وأنضج للإلتزام والواقعيّة ، وتراجع الذين ينظرون بازدراء إلى صياغة مشكلات الذات والفرد والأنا في الأدب . وبذلك زالت إحدى العقبات التي كانت تعيق استقبال أعمال «هيسّه» عربياً . أضف إلى ذلك أنّ المجتمع العربيّ الذي سحره بريق الحضارة الأوروبيّة الغربيّة ربحاً من الزمن ، قد أخذ يعي

بصورة متزايدة مضارّ عمليات « الفرنجة » و « الإغتراب الثقافي » التي يتعرض لها ، فازداد اهتمامه بموروثه الحضاري (٤٧). ولهذا يمكن أن يكتسب نقد الحضارة في أدب « هيسه » المزيد من الراهنية عربياً ، وأن يجد مزيد من الباحثين عن الهوية وعن معنى الحياة في الشخصيات التي صاغها هذا الأديب تعبيراً جمالياً عن مشكلاتهم . ولعل النجاح الذي أحرزته ترجمتا « ذئب البوادي » و « رحلة الشرق » على مستوى القراء ، وتعريب ثلاث روايات أخرى من روايات « هيسه » خلال سنوات قليلة هو دليل قوي على تصاعد الاهتمام العربي بهيسه وأدبه . فبعد « رحلة الشرق » قام ممدوح عدوان بتعريب روايتي « سيد هارتا » و « دميان » عن الانكليزية ، وترجم القاصّ المغربيّ محمد زفزاف رواية « المتشرد » عن لغة وسيطة أيضاً ، ونقل كامل يوسف حسين رواية « فولب - الربيع المبكر » عن الألمانية ، وهذا دليل جديد على تصاعد الاهتمام العربي بأدب هيسه . ولئن كان استقبال ذلك الأدب عن لغات وسيطة قد طغى على استقباله عن لغته الأصلية ، فإنّ سبب ذلك هو تقاعس القادرين على الترجمة عن الألمانية . فالحاجة الثقافية الحقيقية تخلق لنفسها قنوات بديلة تتحقق من خلالها عندما تكون القنوات الأصلية معطّلة لسبب من الأسباب . وفي كلّ الأحوال فإن استقبال أدب هيسه عبر لغات وسيطة أفضل بكثير من أن يحرم المتلقون العرب من استقبال ذلك الأدب :

الأديب المتخصص

فرانتس كافكا

١ - البدايات النقدية :

آ - طه حسين :

لم ير أديب ناطق بالألمانية ، ما خلا « بريشت » ، في العالم العربي جدالاً ويؤثر في الأدب العربي الحديث بعمق مثلما فعل « فرانتس كافكا » . ولذا فمن المؤسف والمستغرب أن تتجاهل بحوث « كافكا » الدولية استقبال هذا الأديب عربياً ، وأن تخلوا المراجع البيبلوغرافية من إشارات إلى الأدبيات الثانوية العربية بل وحتى إلى الترجمات العربية لأعمال « كافكا » .

يجعل تعقيد وتعدد جوانب استقبال « كافكا » عربياً من العسير عرضه في إطار دراسة موضوعها استقبال الرواية الألمانية الحديثة عموماً . فاستقبال « كافكا » عربياً يحتاج إلى دراسة مستقلة ، بل ويمكن أن يشكل موضوعاً للدراسات عديدة . ولذا كان لا بد لنا من أن نقتصر هنا على استقصاء تلك الجوانب التي تمت بصورة مباشرة إلى موضوع بحثنا ، كما حددناه في « المقدمة » . أما الجوانب الأخرى لاستقبال « كافكا » عربياً ، ولاسيما استقبال قصصه القصيرة ، فلن نتطرق إليها إلا بقليل ، نتمسّ موضوع البحث .

يرجع الفضل في اكتشاف « كافكا » للعالم العربي إلى عميد الأدب العربي طه حسين الذي نشر في عام ١٩٤٧ مقالاً نقدياً مستفيضاً ، قدّم فيه هذا الأديب الأجنبيّ للقراء العرب للمرة الأولى (١) . نشأ ذلك المقال في أعقاب إقامة المؤلّف في فرنسا صيف ١٩٤٦ ، حيث تسنّى له أن يقرأ أعمال « كافكا » في ترجمتها الفرنسيّة ، وأن يتابع استقبال هذا الأديب فرنسيّاً . ولذا جاء المقال وقد انعكس فيه ما اصطُلح على تسميته « دخول كافكا الثاني » إلى فرنسا ، ذلك الدخول الذي تمّ بمبادرة من الوجوديّين الفرنسيين ، وفي مقدمتهم سارتر وكامو (٢) . ومما زاد من اهتمام طه حسين بـ « كافكا » حقيقة أن هذا الأديب قد كان آنذاك مثاراً لجدل شديد : « وربما كان من طوائف الأشياء ، أن آثار كافكا ، كانت تُستقبل في غرب أوروبا وينكّل بها أبشع تنكيل في أوروبا الوسطى ؛ فكان الإنكليز والفرنسيون يترجمونها ويفسّرونها ، على حين كان الألمانيون الهتلريون يحرقونها جهرة في الميدان » (٣) . ولكنّ السبب الرئيسي لاهتمام حسين بـ « كافكا » يكمن في أوجه التشابه ، التي اعتقد أنها قائمة بين هذا الأديب وبين الشاعر والفيلسوف العربي أبي العلاء المعرّي .

في استعراضه السريع المكثف لحياة « كافكا » يشير طه حسين إلى أربع أزمات كبرى عاشها الكاتب ، أولها الأزمة الدينيّة التي أدّت إلى ابتعاد « كافكا » عن الديانة اليهوديّة ، وأزمة الأبّ التي تولّدت عن حقيقة أنّ « كافكا » الشابّ قد « أنكر سيرة أبيه في الدين ، لأنّه لم يرَ فيها صدقاً ولا إخلاصاً . ثم أنكر سيرة أبيه في الأسرة ، لأنّه رآها تقوم على التسلّط الاستطالة وعلى القوّة والقهر أكثر مما تقوم على الرحمة

والحبّ وعلى البرّ والعطف والحنان » . أما ثالثة تلك الأزمات فهي « المحنة التي تمسّ حقّه في أن يحيا حياة الآباء ، فيتخذ الزوج ويمنح الوجود للولد ، كما اتخذ أبوه الزوج وكما منحه ومنح إخوته الوجود » ، وهي أزمة يفسرها حسين بعدم رغبة « كافكا » في أن يجني على أبنائه مثلما جنى عليه أبوه ، وهذا موقف يشبه في رأي المؤلف ذلك الموقف الذي عبّر عنه أبو العلاء المعرّي في بيته الشهير :

« هذا جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد » (٤)

ومن الواضح أنّ حسين يعني بتلك المحنة محاولات الخطوبة والزواج الكثيرة التي أقدم عليها « كافكا » ، والتي لم تفشل لأنّه كان يعتبر لإنجاب الأطفال وتعريضهم للشقاء إثماً كما رأى أبو العلاء ، بل فشلت نتيجة لخوف « كافكا » من الإرتباط ، وبالدرجة الأولى لأنّه كان يرى في الأدب رسالته الوحيدة في الحياة ، وأنّ عليه لذلك الإبتعاد عن كلّ ما يمكن أن يعيق نشاطه الأدبيّ (٥) . وخلافاً لأبي العلاء ، الذي زهد في الدنيا ، « ويقال إنّّه عاش في كهف وفقاً لعادات تقشّفية صارمة » ، لم يكن « كافكا » ليؤمن بالعزوف عن المتعة الجنسيّة ، بل كانت له علاقات غرامية مع نساء عديدات . ولذا فإنّ الشبه الذي يفترض طه حسين وجوده بين الأدبيين ، يتناقض تماماً مع الوقائع البيوغرافية ، ولا بد من إعتباره شكلاً من الإسقاط (٦) .

وبعد أن يتطرق المؤلف إلى محنة « كافكا » الرابعة ، وهي المرض ، التي « أسبغت لونها القاتم على مجنه الأخرى كلها » ، يخلص المؤلف إلى صورة قائمة لمجمل حياة هذا الأديب : « حياة خاصّة كلّها نكد وشرّ ، وحياة عامّة كلّها بؤس وبأس ، فأيّة غرابة في أن يكون

الأدب الذي ينتجه فرانز كافكا في هذه الظروف كلها هو الأدب الأسود بأدقّ معاني هذه الكلمة وأشدّها سواداً وحلو كآ . وهكذا يجعل طه حسين من « كافكا » ممثلاً لما يسميه « الأدب الأسود » ، الذي يخلص للتشاؤم ، ويصوّر الحياة في أبشع صورها وأقبح مناظرها .

ويرى حسين أنّ فهم أعمال « كافكا » لا يتطلّب الإحاطة بحياة هذا الأديب فحسب ، بل لابدّ أيضاً من أخذ زمانه في الاعتبار ، وهو يعني بذلك تلك الحقبة من التاريخ الأوروبي ، التي مثلت الحرب العالمية الأولى ذروتها . فقد بدأ « كافكا » يفكر ويشعر قبيل تلك الحرب ، « فكان كلّ ما حوله يؤذّن بالكارثة ويدفع إلى البؤس واليأس . ثمّ مضى في تفكيره وإنتاجه أثناء الحرب العالمية الأولى ، فكان من تلاحق الكوارث والفواجع من حوله ما يزيد إمعانه في البؤس واليأس . » إنّ حسين محقّ ، عندما ينظر إلى أعمال « كافكا » الأدبيّة ضمن سياق تاريخيّ معاصر وليس خارج التاريخ ، ف « كافكا » ينحدر من « عالم تاريخيّ عاش فوق سطحه » . إلا أنه لا يمكن حصر البعد التاريخي عند هذا الأديب في التاريخ المعاصر . فعالم تصوّراته يمثل حسب تعبير « بيتر بايكن » « استعراضاً للتاريخ الذي فشل ، بدءاً بما قبل التاريخ وإلى أحدثه ، أمّا الصلات الواقعية في أدبه فهي ضئيلة جداً » (٩) . كذلك يرى المفكرّ التقدميّ المعروف « فالتر بنيامين » أنّ أعمال « كافكا » « تعود بنا إلى زمن ما قبل تشريع اللوحات الأثنتي عشرة ، إلى عالم ما قبليّ ، كان فيه أحد الانتصارات الأولى حقّاً مكتوباً » (١٠) . لقد أخذ « كافكا » من زمانه « التناقضات وبنى التنظيم الاجتماعي وعلاقات السلطة ، فعرضها في أعماله كتنظيم ممكن للكابوس الذي يفضح اللامعقول

في كل سلطة وهيبة . على ضوء هذا الفهم الأعمق لعلاقة « كافكا » بالتاريخ . تصبح إشارة طه حسين إلى الحرب العالمية الأولى محدودة الحدود ، خصوصاً وأن « كافكا » كان مشغولاً جداً بمشكلاته الشخصية ، إلى درجة أنه لم يشعر لاندلاع تلك الحرب كبير اهتمام . ولعله من الأجدي في هذا السياق الإشارة إلى مدينة « براغ » وإلى « أمبراطورية هابسبورغ » ، التي كانت تشيكوسلوفاكيا آنذاك جزءاً منها ، باعتبارهما قد شكلتا البيئة الإجتماعية — الثقافية لـ « كافكا » (١٢) .

أما الأعمال الأدبية التي تحتل مكان الصدارة في اهتمام طه حسين فهي : « القضية » و « القصر » و « أمريكا » و « المسخ » ، التي يقوم الكاتب بتلخيص مضمونها وتفسيرها باقتضاب شديد . فهو يرى أن « كافكا » أراد في رواية « القضية » أن يصور « الإنسان البائس اليائس الذي أجبر على الحياة دون أن يريدتها ، وأجبر على الموت دون أن يريدته ، وخيّل إليه أنه حرّ بين ذلك ، وانقطعت الصلة الدقيقة الأمانة بينه وبين الإله الذي يمدّخله في الحياة ويُخرجه منها . . » . وانطلاقاً من هذا التفسير الإجمالي بتوصّل المؤلف إلى أن « كافكا » « لا يحجد الإله ، لكنّه لا يعرف السبيل إليه » ، وهو موقف لا يختلف عن موقف أبي حلام المعرّي من هذه المسألة ، « على اختلاف ما بين الرجلين في الزمان والمكان والبيئة والثقافة والوراثة » (١٣) .

يفسّر طه حسين روايتي « كافكا » الأخريين « القصر » و « أمريكا » على نفس النمط الميتافيزيقيّ ، فيرى في « القصر » صياغة لإشكاليّة مشابهة لتلك التي سبق أن صاغها « كافكا » في « القضية » ، فهو يريد أن يصوّر الإنسان « غريباً معانقاً ، لا يلدري من أين جاء ، ولا إلى

أين يمضي : . . وتضيع حياته في هذه الجهود المجتهدة . وموقف « كافكا » في هذه الرواية لا يختلف عن موقفه في الرواية السابقة : إنه « لا ينكر وجود القوة القاهرة المدبرة ، ولكنه لا يعرف كيف يتصل بها ، ليتبين جليّة أمره » . وفي رواية « أمريكا » يواجه « كارل روسمان » المشكلة ذاتها ، المتمثلة في كونه « لم يستطع أن يستكشف الصلة بين الإنسان وبين الإله » ، إذ إنَّ الإنسان يحاول باستمرار أن يصغي إلى كلمة الله ، وأن يخرج من الخطيئة ، ولكنه « لا يجد إلى ذلك سبيلاً » . وهكذا يتوصّل حسين إلى أن أعمال « كافكا » كلّها تدور حول فكرة أساسية واحدة هي : البحث عن الله ، وذلك بعد أن امتحن هذا الأديب في إيمانه ، « فجمّد دين آباءه ، ولم يستطع أن يهتدي إلى دين غيره يردّ إليه هذا الإيمان » . وبعد أن يفسّر حسين الإشكاليّة الأساسيّة في أعمال « كافكا » على هذا الشكل ، يصبح من الطبيعي أن يخطو خطوة أخرى نحو النتيجة التي يريد أن يخلص إليها ، ألا وهي أن هذه هي « نفس المشكلة التي فُرِضت على أبي العلاء ، لا فرق بين الرجلين إلّا هذه القرون العشرة التي أتاحت للمعاصرين ضروباً من العلم وفنوناً من الفلسفة وألواناً من الحرية لم تتيح لشيخ المعرّة » . فكلّ الأديبين آمن بأن « للعالم خالقاً حكيماً ، لا يشكّ أحد منهما في ذلك ، ولكنهما لا يفقهان حكمة هذا الخالق ولا يعرفان إلى فقها سبيلاً » . ولكن ما تفسير هذا الشبه المفترض بين « كافكا » وأبي العلاء ، الذي يسعى طه حسين إلى البرهنة على وجوده ؟ يرى المؤلف أنّه يرجع إلى الظروف التاريخيّة التي عاش الأديبان في ظلّها . فكلّهما عاش في مرحلة تاريخيّة انتشر فيها الفساد وعمّت الفتنة والاضطراب واندلعت الحروب وانتهت بكارثة خطيرة . كانت الغزوات الصليبيّة بالنسبة للعالم الإسلامي والحرب العالميّة الثانية بالنسبة

لأوروبا . وقد تنبأ كلُّ من « كافكا » وأبي العلاء في أعماله الأدبية بوقوع تلك الكوارث الخطيرة (١٤) .

تمّ مقالة « فرانز كافكا » لطف حسين عن تأثيرين مختلفين ، أولهما استقبال « كافكا » فرنسياً في آخر الأربعينات ، وثانيهما العلاقة الخاصة التي تربط كاتب المقالة بأبي العلاء المعري . فقد استقبل حسين « كافكا » في فترة سادت أثناءها في فرنسا « التفسيرات المجازية واللاهوتية والفلسفية وغير الأدبية » . وتاماً كما فعل مفسرو « كافكا » من الفرنسيين يشدد حسين على اللحظات السلبية من يأس وعيشية ، ويحول البطل الكافكاوي إلى مخلوق هجره الله بلا أمل في الرحمة والخلص . وهو مثلهم أيضاً في نفي أعمال « كافكا » إلى « عالم فكري بحت ومجرد » ، متجاهلاً بذلك علاقات هذا الأديب بالتراث الأدبي ، ومحولاً إياه إلى « موضوع وباعث للتكهّنات الميتافيزيقية » (١٥) ، صحيح أن حسين يراعي ، خلافاً لزملائه الفرنسيين ، السياق البيوغرافي والتاريخي لأعمال « كافكا » ، ولكنه يغفل السياق الأدبي والجمالي ، فلا يتطرق إلا إلى الإشكاليات غير الأدبية ، قافزاً من فوق بنية تلك الأعمال وشكلها الجمالي ، مما يؤدي إلى طغيان التساؤلات الميتافيزيقية وإهمال الإنجاز الجمالي والطابع الفريد المتميز لـ « كافكا » .

أما أثر علاقة طه حسين الخاصة بأبي العلاء المعري فهو لا يقل أهمية عن دور استقبال « كافكا » فرنسياً بعيد الحرب العالمية الثانية . فقد كان حسين يكنّ حباً وإعجاباً شديدين للشاعر والفيلسوف الأعمى ، « الذي اجتذبه شخصيته باعتباره رفيقاً في المصير » (١٦) . ومن يعرف مكانة أبي العلاء عند طه حسين ، لا يدهشه أبداً أن يلجأ هذا الناقد إلى

الربط بين شاعره المحبب وبين « كافكا » ، وأن يكشف قرابة فكرية كبيرة بينهما . فقد استقبل حسين الأديب الأجنبي إنطلاقاً من أفقه الخاص ، الذي يحتل أبو العلاء موقعاً متميزاً فيه .

لا جدال في أن المقارنة بين « كافكا » وأبي العلاء أمر مشروع تماماً ، بل يستحق كل تقدير . ومع ذلك يحق لنا أن نتساءل عما إذا كان التشابه الذي يفترضه حسين ، والصلات والسياقات التي ينسجها بين هذين الأديبين ، تقوم على أسس علمية متينة تصمد للنقاش ، أم أنها مجرد تكهّنات تقوم على أساس إنطباعي أو تأثري فقط . هنا لابد لنا من الإعراف بأن الشبه الذي يفترضه حسين ليس مجرد إسقاط ذاتي . فالتشاور الشديد والشك العميق يمثلان بالتأكيد موقفين أساسيين وسمتين مشتركتين بين « كافكا » وأبي العلاء (١٧) . فالشبه بين هذين الأديبين كبير حقاً من هذه الناحية . ومن ناحية أخرى لا مجال لإنكار أن المقارنة تنطوي على تعميم لإشكاليات ومواقف أبي العلاء على آثار « كافكا » الأدبية : فبسبب موقفه المسبق لم يتمكن حسين من أن يرى في « كافكا » غير أبي علاء أوروبي ، ولم يبق أمامه سوى أن يقلل من شأن القرون العشرة ، وذلك الاختلاف الكبير حقاً بين الرجلين في الزمان والمكان والبيئة والثقافة والوراثة ، وبذلك تحول الحوار الجدلي إلى حديث مونولوجي لا تاريخي ، على قد قول الناقد ناجي نجيب ، وهذا ما أدّى في النهاية إلى طمس الطابع الفني والفكري الفريد للأديبين المقارنين ، ورسم إشارة استفهام كبيرة على المقارنة برمتها (١٨) .

على الرغم من الملاحظات النقدية والتحفظات الآتفة الذكر ، نرى أن المقارنة التي قام بها طسه حسين تمثل بادرة جريئة ومفيدة ،

وتقدّم دليلاً آخر على حصافة هذا الناقد الكبير ومهارته . فقد تمكنّ بوساطة المقارنة بين « كافكا » وأبي العلاء من أن يابح الوعي الأدبي للقراء العرب ، وأن يقيم جسراً بين الأدبين العربيّ والألمانيّ . ولذا فإن مقالة « فرانز كافكا » تؤدّي ، على الرغم من إشكالية المقارنة ، وظيفة أساسيّة من وظائف النقد الأدبيّ المقارن . لكنّ مصدر القوة في هذه المقالة لا يتمثّل في التوجّه المقارن فقط . بل يكمن أيضاً في الجانب الأسلوبيّ ، أي في فنّ المقالة . الذي أجاده طه حسين أيّما إجادة . فمقالة « فرانز كافكا » كتبت بقلم أديب « يمسك بناصية العربيّة بكلّ أشكالها » ، حسب شهادة المستشرق الألمانيّ المعروف « كارل بروكلمان » (١٩) . وكغيرها من مقالات طه حسين تمثّل هذه المقالة جزءاً من « الكلاسيكيّة الجديدة » في فنّ المقالة العربيّ . وهذا سبب آخر لسعة انتشارها ونجاحها المتجدد حتى اليوم . ومما يسترعي الانتباه أخيراً في مقالة طه حسين تلك الموضوعيّة الهادئة ، التي يتطرق بها الكاتب إلى يهوديّة « كافكا » . ومع أنّ هذه المقالة قد كتبت في فترة بلغ فيها الصراع العربيّ - الصهيونيّ ذروته ، فقد حافظ المفكّر الإنسانيّ المستنير طه حسين على اتزان وسلامة تقديره للأمور ، فلم ينجرّف إلى مواقع التعصب القوميّ والدينيّ ، كردّ فعل مفهوم على اغتصاب فلسطين من قبل الصهاينة . فلم يتجاهل حسين انتماء « كافكا » إلى اليهوديّة ، مثلما سيفعل بعض من يعتبرون أنفسهم أنصاراً له ، ولا رمى بـ « الصهيونيّة » رجلاً قال عن نفسه بصريح العبارة إنّه غير صهيونيّ ، وإنّه « لم يتمسك مثل الصهاينة بآخر أطراف رداء الصلاة اليهوديّة المتطاير (٢٠) » ، كما سيفعل بعض خصوم « كافكا » من العرب في فترة لاحقة .

ب - مصطفى ماهر :

لم تؤدّ مقالة طه حسين إلى موجة من استقبال أعمال « كافكا » في العالم العربي ، إذ لم تصدر ترجمة عربية لأحد هذه الأعمال إلاّ في عام ١٩٥٧ ، عندما قام منير بعلبكي بتعريب قصّة « المسخ » عن الإنكليزيّة (٢١) . كما لم يكن هناك بدّ من الانتظار أحد عشر عاماً قبل أن تصدر ترجمة عربيّة لإحدى روايات « كافكا » ، وهي « القضية » ، التي نقلها عن الألمانيّة مصطفى ماهر . وكما في حالة « هرمان هيسّه » رأى ماهر ضرورة لتهيئة الرأي العام العربيّ لتقبّل الترجمة المنتظرة ، وذلك من خلال مقال نقديّ ، فنشر في عام ١٩٦٧ بحثاً قصيراً عنوانه « القضية لكافكا » . ينطلق المؤلف في هذا البحث من أنّ « كافكا » كاتب مجهول تماماً بالنسبة للمنطقة العربيّة ، متجاهلاً بذلك مقالة طه حسين الآنفه الذكر ، وترجمة قصة « المسخ » . ومن الملاحظ كذلك أنّ ماهر قد خصص الجزء الأكبر من بحثه لاستعراض حياة « كافكا » وشخصيته وأفكاره ، وليس لمعالجة رواية « القضية » ، كما يوحي بذلك العنوان .

يتطرق المؤلف في البداية إلى الصعوبات التي تعترض سبيل من يزيد أن يكتب عن « كافكا » ، فيشير إلى الطبقات غير المرؤّية والتفسيرات المتضاربة التي يقدمها النقاد لأعمال هذا الكاتب ، والتي « أصوب ما يمكن أن يقوله المنصف عنها أنها أحكام ذاتيّة » . أما الصعوبة الثالثة فتتمثّل في أنّ « نقرأ من اليهود ذوي المبادئ الخطيرة وضعوا أيديهم على أعمال كافكا ، وأرادوا لها صورة بعينها - اعتماداً على أنّ فرانتس كافكا يهودي - وكتبوا عن كافكا ما أرادوا ، وعظمّوا في أنفسهم

تعظيمهم وأكبروا آراءهم الشخصية في غير تحرّج « (٢٢) . ليس هنالك من يختلف مع ماهر حول الطبقات والتفسيرات ، فمعظم الباحثين متفقون على أن طبقات أعمال « كافكا » ، ولا سيما تلك التي أشرف على إصدارها « ماكس برود » غير مرضية من الناحية الفيلولوجية (٢٣) . كذلك فإنّ للإشارة إلى سبل التفسيرات مسوغاتها ، علماً بأنّ ماهر يسطّح هذه المسألة ، عندما يعتبر كل تلك الشروح والتفسيرات بصورة إجمالية « أحكاماً ذاتية » ، بدلاً من أن يبحث عن أسباب هذا السيل المحيّر من الشروح والتفسيرات في تبدّل رؤى المفسّرين الأدبية والإيديولوجية . وفي افتتاح نصوص « كافكا » ذاتها (٢٤) . أما النقطة الثالثة المتعلقة بتشويه أعمال « كافكا » على أيدي « نفر من اليهود ذوي المبادئ الخطيرة » ، فإنّ المقصود بذلك هم الصهاينة الذين يسعون لتسخير « كافكا » وأعماله ووضعها في خدمة أهدافهم السياسية والإيديولوجية . وفي المقدمة من هؤلاء الصهاينة يجد المرء صديق « كافكا » الحميم « ماكس برود » ، الذي حاول في « سيرة كافكا » التي كتبها ، وبصورة خاصة في مؤلّفه اللاحق « عقيدة فرانز كافكا وتعاليمه » أن يُلزم « كافكا » بخطّ صهيونيّ (٢٥) . واذ يهاجم ماهر تلك المساعي الصهيونية ، فإنه يدافع ضمناً عن « كافكا » تجاه بعض النقاد العرب ، الذين يحاولون الإساءة إلى سمعة هذا الأديب ، من خلال إلصاق تهمة الصهيونية به .

ولكنّ المؤلف يلجأ في هذا المجال إلى طريقة تترك الكثير من الإلتباس والغموض . فهو يتكلّم عن « نفر من اليهود ذوي المبادئ الخطيرة » ،

(*) الفيلولوجيا هي علم اللغة والآداب .

بدلاً من أن يذكر الصهاينة صراحة ، مما يعطي كلامه طابعاً معادياً لليهودية ، بدلاً من أن يكون معادياً للضهيونية: ومن ناحية أخرى فإنّ ماهر يسلك أسهل الطرق ، لأنّه على هذا الشكل يعني نفسه من مشقّة دراسة علاقة « كافكا » المعقّدة باليهوديّة ، مكتفياً بأن يرفض جميع التفسيرات ذات التوجّه اليهوديّ بصورة إجماليّة ، بدلاً من أن يتصدّى لها ويفنّدها مضموياً . أما تصحيح صورة « كافكا » ، الذي يعلن ماهر عنه ، فلا يتمّ ، لأنّ المؤلّف لا يقدّم صورة بديلة ، بل بعض النحل الخطائيّة مثل : « فرانتس كافكا إنسان . وأعمال فرانتس كافكا عنصر من عناصر الثقافة الإنسانيّة في القرن العشرين ، عنصر أساسيّ لا يمكن تصوّر هذه الثقافة بدونه » (!) (٢٦) .

وفي سياق حديثه عن حياة « كافكا » يتطرّق ماهر إلى مدينة (براغ) ، التي ترعرع فيها الكاتب ، وإلى سنوات دراسته ومهنته ونسائه ومرضه . ومع أنّه لا يورد المصادر التي استقى منها تلك المعلومات ، فمن السهل تبين أنّه قد اعتمد بصورة رئيسيّة على مونوغرافيا « كافكا » لـ « كلاوس فاكنباخ » . إلّا أنّ ماهر يبتعد عن مرجعه هذا في نقطة واحدة ، هي تلك المتعلّقة بمنشأ « كافكا » اليهودي . فهو يشير إلى أنّ أسرة الأديب تنتمي إلى الأقلّيّة الألمانيّة في (براغ) ، ويذكر أنّ « كافكا » كان « منذ خرج إلى الدنيا يعيش وسط ميراث هذه الأسرة من الحيرة : حيرة بين التشكيكيّة وبين الألمانيّة وحيرة بين الغنى والفقر ، وحيرة بين الضعّة والحسب ، حيرة بين الوجود السويّ والوجود المعتلّ » ، ولكنّ المؤلّف لا يشير بكلمة واحدة إلى حقيقة أنّ أسرة « كافكا » هذه كانت تنتمي إلى جالية « براغ » اليهوديّة ، التي

كانت بدورها أقلية ضمن الأقلية الألمانية؛ عاملاً بأنه لا يمكن فهم الكثير من ملامح شخصية « كافكا » دون أخذ هذا الجانب الأساسي بعين الاعتبار (٢٧) . فماهر مصرّ كما يبدو على تجاهل كل ما له علاقة بيهودية هذا الأديب .

وفي عرضه لشخصية « كافكا » وأفكاره يُبرز ماهر « الخوف » كصفة رئيسية : « كان أبرز شيء في شخصيته هو الخوف الشديد . وأعماله الأدبية وكذلك رسائله ويوميّاته مملوءة بكلمة الخوف ومرادفاتها . . . كل شيء أمام كافكا غارق في الخوف ، خوف من الناس ، من الأشياء من الوجود ، من العدم . » وفي إساءة فهم واضحة لموضع من مونوغرافيا « كافكا » (١) فاكنباخ (يزعم المؤلف أن « من العناصر الهامة التي كان كافكا يخشى منها العقاريت والأشباح وما إليها من كائنات سحرية غامضة ، وهذا العنصر له صدى في أعماله » (٢٨)) . من الواضح أن ماهر يخلط هنا بين نوعين من الخوف ، أولهما خوف الطفل « فرانتس كافكا » من أبيه المستبدّ سريع الغضب ، وهو الخوف الذي عبّر عنه بشكل مؤثّر في « رسالة إلى الأب » . أمّا النوع الثاني ، الذي يرد ذكره كثيراً في أعمال « كافكا » ورسائله ويوميّاته . فهو خوف وجودي من « الحياة غير المُعاشة » ، يشبه إلى حدّ بعيد الخوف في تجربة الفيلسوف اللدائنيماركي « كيركيغارد » . إن خوف « كافكا » « المعمّم على كل شيء ، خوف من الأكبر والأصغر » هو في الحقيقة « ليس مجرد خوف ، بل شوقاً إلى شيء هو أكبر من كل ما يثير الخوف » (٢٩) . لذا فإنّ كلّ خلط بينه وبين الخوف المألوف ينطوي على مغالطة كبيرة .

وتامماً كما يسيء ماهر فهم مسألة الخوف ، فلأنه يسيء فهم « الشوق إلى الوحدة » عند « كافكا » ، إذ يجعل من هذا الأديب إنساناً « لا يستطيع أن يندمج مع الآخرين ، انصرف إلى ذاته وأغرق في التأمل والأحلام ، وقد أدّى هذا إلى غلبة الذاتية على إنتاجه كله ، وإلى التفاف ذلك الإنتاج كله بغلالة رقيقة منسوجة من خيوط الأحلام » (٣٠). بذلك يتحوّل الشوق إلى الوحدة ، الذي يضطلع بوظيفة هامة في نشاط « كافكا » الأدبي ، إلى مجرد اضطراب سلوكي . ناهيك عن أن ماهر يتجاهل أن تلك الحاجة قد نبعت من سيكولوجيا الفنان ، وترافقت باستمرار مع « شوق إلى الجماعة » . ف « كافكا » الذي أنزل نفسه « بأرض حدودية بين الوحدة والجماعة » ، كان يعتبر الحياة ضمن الجماعة ، والعمل المفيد ، هدفين ساميين ، وكان على تواصل مستمر مع المجتمع من خلال المهنة والأصدقاء والنساء والرحلات والمشاركة في الإحتفالات العامة (٣١) . وإذا لا يلاحظ ماهر في سلوك « كافكا » غير الانطواء والعزلة ، فإنّه لا يوفّر على نفسه معالجة سيكولوجيا الفنان فحسب ، بل يتجنّب أيضاً التطرّق إلى الصداقة التي كانت تربط الأديب بـ « ماكس برود » ، الذي لا يرد اسمه إطلاقاً في بحث ماهر . وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن « برود » كان صهيونياً متحمساً ، حاول باستمرار أن يجرّ « كافكا » إلى الخطّ الصهيوني . تكشف لنا صورة « كافكا » الأحادية البعد والجانب التي رسمها ماهر عن محاولة أخرى لتجاهل إشكالية علاقة الأديب باليهودية والصهيونية .

وفي معالجته لأفكار « كافكا » يشير ماهر أولاً إلى « المؤثرات الخارجية » التي تعرّض لها الأديب ويشهد ، على تأثير فلسفتي « برنتانو » و « نيتشه » .

فهو يرى أن « كافكا » قد أخذ عن « برنتانو » أهمية الحكم وأهمية التحليل الذاتي ، حتى أصبح لا يرى الناس إلاّ ويتصور هذا يحكم على ذلك ، ولا يرى الناس إلاّ ويحكمون عليه أحكاماً لا تنقطع . أمّا بالنسبة لـ « نيتشه » فلا يستبعد المؤلف أن يكون « كافكا » قد « امتصّ » من أفكاره فكرة إعتبار الفنّ والإبداع الفنيّ وسيلة للتغلب على العدم . ولكن هذه الإشارة وسواها من إشارات إلى تأثير « كلايست » و « فلوبير » والتحليل النفسيّ ، لا تكفي من أجل وضع « كافكا » في السياق التاريخيّ الأدبيّ والفكريّ الصحيح ، لاسيما وأنّ المؤلف لا يربط بين هذه « المؤثرات الخارجية » وبين نشاط « كافكا » الأدبيّ بصورة مقنعة . ولذا فإنّ شروح ماهر هذه لا تلقي الضوء على التطوّر الفنيّ والفكريّ للأديب . بقدر ما تولّد لدى القارئ صورة مشوّهة متناقضة عن ذلك التطوّر .

تتمثّل محصّلة شروح ماهر حول أفكار « كافكا » في أنّ هذا الأديب لم يبلغ « مرحلة تشكيل فلسفة خاصّة في شكل مذهب متكامل » ، بل كان يؤمن « بلون من ألوان العدميّة التي سيطرت على أوروبا أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين » . ولكنّ هذا الرأي لا يمنع المؤلف من أن يرى في « كافكا » أديباً إشتراكياً ملتزماً « يؤمن بأنّ للفنّ هدفاً أو أهدافاً ولا يؤمن بالفنّ العابث . . . يؤمن بضرورة تبصير الناس بدعائم حياة صالحة ، تبصير الناس بحدود الخداع » (٣٢) . إلاّ أنّ ماهر لا يكتفي بأن ينسب إلى « كافكا » نوعاً من الإلتزام الإنسانيّ العام . الأمر الذي لا اعتراض عليه ، بل يصرّ على أن يرى فيه كاتباً تحوّل في وقت مبكر إلى الإشتراكية ، « وما زالت الإشتراكية تضرب جذورها في نفسه حتى أنشأ وثيقة مهمة أو برنامجاً باسم عدّال يعملون ولا

يملكون ، وصل فيها إلى تصور واضح عن طريقته للإشترابية .
ولتدعيم هذه المقولة يورد ماهر بعض الوقائع البيوغرافية(*) مثل مشاركة
« كافكا » في بعض نشاطات نادي الشبيبة « ملاديخ » وحمله القرفنلة
الحمرء ، كما يعتبر الإهتمام الذي حظي به الأديب مؤخراً في بعض
الدول الإشرابية سابقة أدليلاً جديداً على اشترابيته. لكن ماهر لا يضع
ما يسميه « تحوّل كافكا المبكر إلى الإشرابية » في السياق البيوغرافي
والتاريخي الصحيح ، كما يستغني عن متابعة التطوّر الفكري اللاحق
للأديب ، وهو « تطوّر ديني يخطو باستمرار نحو اليهودية » . ولعلّ
أشدّ المسائل إشكالية في هذا الإطار هو إهتمام « كافكا » بحركة الاستيطان
اليهودي في فلسطين ، وانبهاره « بالتضامن ونكران الذات ضمن التعاونيات
الطوعية وطريقة الحياة المتواضعة البسيطة للمستوطنين » (٣٣) ، وهي
الصورة نفسها التي تقدّمها الدعاية الصهيونية عن المستوطنات التي أقامتها
وما زالت تقيمها في فلسطين المحتلة . كما لا نستطيع أن نأخذ مقولة
ماهر ، التي يذهب فيها إلى أنّ « كافكا » « أديب اشترابي ملتزم » ،
على محمل الجدّ لسبب آخر ، هو أنها ليست وليدة اقتراب من أعمال
الأديب إنطلاقاً من نظرية مادية — جدلية للادب ، بقدر ما هي وجهة
نظر تتمثّل وظيفتها الحقيقية في تكييف صورة « كافكا » مع
الإيديولوجية الإجتماعية والأدبية ، التي كانت سائدة آنذاك في
المجتمع المستقبل ، أي في سطر الناصرية .

لا يخصص ماهر سوى حيز ضيق لطريقة « كافكا » الفنية . فهو
يكتفي بملاحظة أنّ « التنكيك الذي ابتكره كافكا يقوم على بُعدين ،

(*) البيوغرافيا هي السيرة .

رسم صورة في مجمرعها من نوع الحلم والتخريف وهذا هو البعد الأول ،
أما البعد الثاني فيتمثل في ملء هذه الصورة العامة الكبيرة الشاملة
بتفصيلات من الخبرات « . ونتيجة لهذا المزج تتولد في رأي المؤلف
« تلك السمة الكوميديّة التي تتصف بها أعمال كافكا والتي تذكّرنا
بأعمال شارلي شابلن » . وفي الحقيقة فإنّ صيغة « الإطار غير الواقعيّ
المملوء بالتفاصيل الواقعيّة » ، ليست أكثر من قالب جاهز ، لا يساعدا
مؤلّفه على فهم طريقة « كافكا » الفنيّة ، تلك الطريقة التي وصفها منظر
كبير مثل « إرنست فيشر » بأنّها « الهجاء الخياليّ » (٣٤) .

يخصّص ماهر القسم الأخير من مقالته لرواية « القضية » ، التي يقوم
على امتداد ست صفحات بتلخيص أحداثها ، وكأنّه يريد أن يوفر
على القارئ عناء مطالعتها . أمّا في الفصل القصير ، الذي يحاول فيه
أن يقدّم تفسيراً للرواية ، فإنّه يشير إلى الطابع « غير المكتمل » ، الذي
لم يمنع « هذا العمل العظيم من أن يكون مثلاً على الفنّ الذي ابتدعه
كافكا وبلغ فيه قمّة لا يباريه في بلوغها منافس » . ويستخدم ماهر
في تحليل هذا « العمل العظيم » مصطلحات نقديّة غريبة على علوم
الأدب وعلى النقد الأدبيّ مثل « الخطّ العام » و « بقيّة الكائن الحيّ » و
« اللحم والشحم والأعضاء والأطراف » (١) . ف « الخطّ العام » في
رواية « القضية » هو « محنة الإنسان وحيرته أمام العدالة ، إنّ العدالة
موجودة والجميع يتكلمون عنها ، ولكنّ الوصول إليها غير ممكن » .
أما « بقيّة هذا الكائن الحيّ » فهي « مجموعة من الصور التي برع كافكا
في تصويرها » ، وهي صور « خليط من الجذّة والهزل » ، الأمر الذي

يتطابق ، في رأي ماهر ، « مع افكار » كافكا « عن الدنيا والناس والوجود » (٣٥) .

وبما أن ماهر يعتبر « كافكا » أديباً اشتراكياً ، فمن الطبيعي أن يفسّر رواية « القضية » تفسيراً اشتراكياً. فإيمان « كافكا » بالإصلاح « لا شك فيه ، وسيله سبيل الاشتراكية » ، ورواية « القضية » هي « قصة محاولة لفهم العدالة باعتبارها تمثل الدعامة الأولى للإشتراكية » .

إلا أن أكثر ما يلفت النظر في تفسير ماهر للرواية هي المصطلحات النقدية التي يستخدمها ، والتي لم يأخذها من نظرية الرواية والقصة ، بل من البيولوجيا ، مثل « الكائن الحي » و « العمود الفقري » . كما لا بدّ لنا من ملاحظة أن هذا التفسير الإجماليّ للرواية باعتبارها « قصة محاولة لفهم العدالة وإصلاح ما فسد منها » ، ينطوي على فهم خاطيء للعمل الأدبيّ المشروح ، ولا يمتّ بصلة إلى مرامي الكاتب ومقاصده ، لأنه يقفز فوق أهمّ ما في رواية « القضية » ، ألا وهو طابعها الأمثوليّ (٣٦) .

فإذا أضفنا إلى ذلك ضعف الأسلوب الذي كتبت به مقالة « القضية لكافكا » ، يتضح لنا حجم التراجع الذي تمثله تلك المقالة بالمقارنة مع ما كتبه طه حسين قبل ذلك بعقدين من الزمن حول « كافكا » . ولعلّ المسوّغ الرئيسيّ لمعالجة مثل هذا الإستقبال النقديّ غير المناسب ، هو كون مقالة ماهر لا تمثل حالة منفردة ، إذ إنّ الأدب الأجنبية كانت حتى وقت غير بعيد مجالاً ظنّ بعض « النقاد » أنهم يستطيعون أن يمارسوا ضمنه ما شاؤوا من اعتباطية وتشويه ، مستفدين من عدم قدرة معظم القراء على الرجوع إلى الأعمال الأدبية الأجنبية في لغاتها الأصلية .

٢ - رواية « المحاكمة » أو « القضية »

أ - مقدمة المترجم

بعد مرور عام واحد على نشر مقالة ماهر « القضية لكافكا » ، صلت ترجمة عربية لتلك الرواية التي أراد المؤلف أن يمهّد لاستقبالها . أما منجز تلك الترجمة فهو مصطفى ماهر نفسه ، الذي زودها كذلك بمقدمة ، أشار فيها إلى مقاله الآنف الذكر ، إلا أنه أغفل إصدارين هاميين حول « كافكا » ، أولهما مونوغرافيا « تشارلز أوزبورن » ، التي صلت ترجمتها العربية عام ١٩٦٧ ، وثانيهما كتاب « واقعية بلاضفاف » لـ « روجيه غارودي » ، الذي يحوي عدّة فصول حول « كافكا » ، وهما مؤلفان سيتحولان إلى مصلحين رئيسيين في الكتابات النقدية العربية المتعلقة بهذا الأديب (٣٧) .

عل الرغم من إعلانه أنه لا يريد تكرار ما سبق أن قاله ، يعود ماهر في مقدّمته ليعرض حياة « كافكا » ، فيطالب أولاً بنبد « الكثير مما كُتب عن الأديب العظيم » ، ويدعو بالمقابل إلى التمسك « تمسكاً لا هوادة فيه بإنسانيته ، تلك الإنسانية التي جعلت منه عنصراً أساسياً من عناصر الثقافة في القرن العشرين » . ويفسّر المؤلف دعوته هذه بأنّ نقرأ من الكتبة السيّء النية من اليهود وغيرهم « قد أنشبوأ أظافهم في كافكا ، ومارسوا في أعماله نهياً ، أو حرّفوها في نقلها وتأويلها ، واستحوذوا عليها استحواذ الطائر الكاسر أو الحيوان المفترس . على الفريسة ، بحجة أنّ كافكا من أبناء جلدتهم ، وهو في كلّ سطر من سطره العامة والخاصة يتبرأ منهم » (٣٨) . وهكذا يكرر ماهر الحملة التي سبق له أن شنّها في مقاله « القضية لكافكا » ضدّ ذلك « النفر

من اليهود ذوي المبادئ الخطيرة » ، مع فارق وحيد ، هو أن اللهجة قد أصبحت أعنف . أمّا من الناحية المضمونيّة فليس هنالك فارق بين الحملتين . فالمؤلف يخلط في الحالتين بين اليهوديّة والصهيونيّة ، ولا يجرّس نفسه مشتتة تقديم معلومات دقيقة ومحدّدة حول الأساليب الخبيثة التي استخدمتها الصهيونيّة في الاستفادة من شهرة « كافكا » العالميّة لأغراضها الدعائيّة .

وفي عرضه لحياة الأديب يظلّ ماهر وفيّاً لصورة « كافكا » التي سبق له أن قدّمها في مقاله ، فهو يواصل تجاهل أصل « كافكا » اليهوديّ وصدافته الحميمة مع « ماكس برود » ، الذي لا يرد اسمه حتى في سياق الحديث عن نشر تركة « كافكا » الأدبيّة، حيث يذكر المؤلف أن « بعض الأصدقاء » قد حفظ مخطوطات أعماله على الرغم من أنّه أوصى « بإعدامها » . أمّا السمة الغالبة على شخصيّة « كافكا » في هذه المقدمة فهي « الهروب إلى الأحلام » نتيجة لعصابيّة ورثها « عن أفراد غير أسوياء » . وبقدرة قادر اتخذت تلك الأحلام « صورة القلب الفنيّ ، وامتلاً هذا القلب الفنيّ بمواد مختلفة أهمّها مادّة الخوف ومادّة السعي إلى الإصلاح » (٣٩) .

بعد استطراداته البيوغرافيّة يتطرق ماهر إلى أعمال « كافكا » الأدبيّة ، فيكرر أيضاً ما كان قد قاله حول الطريقة الفنيّة ، ويضيف أن ما يميّز هذا الأديب عن المدرسة الطبيعيّة في الأدب هو أنّه أضاف إلى مؤثرات البيئة « مجموعة المؤثرات النفسيّة ، وأبرزها إلى مكان الصدارة » . وانطلاقاً من هذه المقولة يستنتج المؤلف أنّه « من الطبيعيّ أن تكون الأشخاص من قبيل الحالات المرضيّة ، الحالات غير السويّة

غير المتكيفة مع البيئة » ، ثم يعمّم هذا الإنتاج العجيب على كلّ أدب « كافكا » ، الذي يدور في رأيه « حول الإنسان الذي أثرت عليه البيئة النفسانية غير السوية ، والعوامل النفسية الأخرى ، فجعلته حالة غير سوية ». ومن الواضح هنا أنّ ماهر يميل إلى تفسير أعمال « كافكا » تفسيراً سيكولوجياً ، وهو أمر مشروع في حدّ ذاته ، ولكنّ المؤلف يستخدم النظرة السيكلوجية بطريقة تعسفية ، مما يحوّل تلك النظرة إلى مجرد استعراض لبعض مفردات علم النفس (٤٠) .

ويورد ماهر تأملاته « الجديدة » حول « القضية » في الجزء الأخير من المقدمة ، فيتطرق إلى مشكلات الزمان والمكان والمحكمة ونقد العصر . ويحاول المؤلف في أوّل الأمر أن يحدّد زمان الرواية ومكانها ، فيرى أنّ « كافكا » لا يحدّد زماناً بعينه ولا مكاناً بعينه ، إنّه يترك هذين البعدين بلا تحديد ، وهو يهدف من وراء ذلك إلى التأكيد على عمومية المشكلة أو المشكلات التي يتعرّض لها . ولكنّ هذا لا يمنع ماهر من القيام بمثل هذا التحديد ، فيتوصّل إلى أنّ زمن الأحداث « لا يمكن أن يكون سابقاً على عصر كافكا ولا متأخراً عليه بكثير » . أما المكان فهو « مكان تطلّه الثقافة المسيحية الأوروبية » . واستناداً إلى هذا التحديد يستنتج المؤلف أنّ « كافكا » يريد في روايته « أن يصوّر محنة الإنسان في مطلع القرن العشرين ، بعد البخار والكهرباء ، وفي مكان ما تطلّه الثقافة المسيحية الغربية » (١) (٤١) .

في تأملات ماهر حول « القضية » يلعب مفهوم « المحنة » دوراً أساسياً ، وهو مفهوم سبق أن صادفناه في كتابات هذا المؤلف حول « هرمان هيس » . ولعلّ أقلّ ما يمكن قوله في هذا المفهوم إنه مطاطيّ

ليس له أية دلالة محدّده . ولذا فإنّ تفسير « القضية » من خلاله لا يقرب القارئ من فهم الرواية . كما لا بدّ لنا من ملاحظة أنّ محاولة المؤلف إزالة عدم تحديد المكسان والتاريخ تنطوي على تجاهل للوظيفة الأمثوليّة ، التي تضطلع بها تلك الوسيلة الفنيّة في « القضية » (٤٢) .

ومن الأمور التي يتطرق إليها ماهر ما يطلق عليه تسمية « المحكمة السريّة » ، التي يزعم أنّ « كافكا » قد استقّها من مصادر عديدة أهمها المنظمة الماسونية ، « تلك المنظمة التي أهتمّها كتب كثيرة بأنّها تقيم شرطة ومحكمة وما إلى ذلك إلى جانب مؤسسات الدولة النظامية » (٤٣) . ولا يستند المؤلف في رأيه هذا إلى أيّة بحوث أو دراسات متعلّقة بالموضوع . فالمنظمة الماسونية لا ترد في البحوث الدولية حول « كافكا » كأحد الجذور الممكنة لمحكمة « القضية » . أما المصدر الأدبيّ الثابت لتلك المحكمة ، أي رواية « الجريمة والعقاب » و « رسائل من معسكر الإعتقال » لـ « دستوفسكي » ، فلا يرد ذكره في مقدمة ماهر إطلاقاً . كذلك يغفل المؤلف ذكر المسبّب البيوغرافيّ المباشر لموضوع الشعور بالذنب ، ألا وهو فسخ خطوبة « كافكا » الثانية من « فيلتيسه باور » (٤٤) . فإذا تركنا جذور ما يدعوه ماهر « المحكمة السريّة » جانباً ، نجد أنّ المؤلف لا يقدم أي تفسير لتلك المحكمة . فهو يلاحظ أنّ « كافكا » لا يعني بها المحكمة المعروفة تاريخياً ، إلّا أنّه ينطلق ضمناً من أنّها محكمة سريّة عاديّة ، وليست صياغة مجازيّة ، فيتجاهل بذلك « الفارق الأساسيّ بين المحكمة الجزائية العاديّة ، التي تعمل في القصر العدليّ ، وبين مراجع كافكا الداخليّة ، التي لم يتمكن من إرضائها » (٤٥) . ويتعلّق آخر شروح ماهر حول « القضية » بالنقد الاجتماعيّ في الرواية .

فهو . يذهب إلى أنّ (كافكا) ينتقد في هذه الرواية « مناهج التفكير الهدّامة التي تهتمّ بالأمور الثانويّة وتترك الأمور الرئيسيّة » ، كما يوجّه نقده إلى الجهاز البيروقراطيّ الفاسد وإلى « نظام التقاضي » . ويرى المؤلّف أنّ الكاتب ينطلق في نقده هذا من « مفهوم الاشتراكيّ » ، الذي يرفض أن يكون القويّ متحكماً في الضعيف ، أو أن يكون الفقير نهياً للغيّ . . . » . أما الدليل الذي يسوقه على صحة هذا التأويل فهي مناظر البؤس التي تحفل بها الرواية ، والتي تكفي في رأي ماهر للبرهنة على « مدى إيمان كافكا بحتميّة الإصلاح الاجتماعيّ والسياسيّ والثقافيّ » ، وحتميّة الاشتراكيّة » (٤٦) . ومن الواضح أنّ وجهة نظر كهذه تفتقر إلى التماسك المنطقيّ . فما علاقة تصوير مناظر البؤس بالإيمان بحتميّة الاشتراكية ؟ ! هذا ناهيك عن أنّ رأياً كهذا يؤدّي في نهاية الأمر إلى تحويل رواية « القضية » إلى عمل أدبي ذي بنية استقباليّة مفتوحة ، أي إلى مجرد اعتراف بالإيمان بالاشتراكية . وغنيّ عن الشرح أنّ تفسيراً كهذا يتعارض حتى مع وجهة نظر أولئك النقاد الماركسيّين ، الذين سعوا لإيجاد قواسم مشتركة بين « كافكا » والاشتراكيّة ، من أمثال « غارودي » و « فيشر » ، ناهيك عن أنّ فيلسوفاً كبيراً مثل « جورج لوكاش » يرفض منهج « كافكا » الفنيّ ويعتبره شكلاً من « الإنحطاط » في الثقافة البورجوازيّة (٤٧) .

وهكذا نرى أنّ تفسير ماهر لرواية « القضية » ينطوي على إساءة فهم لموضوع هذا العمل الأدبيّ وطريقته الفنيّة والنقد الاجتماعيّ الذي يحويه . فالمؤلّف ، الذي لم يقم بالحدّ الأدنى من استيعاب الأدبيات الثانويّة المتعلقة بهذه الرواية ، يساوي بصورة تعسفية بين الكاتب

وبين العمل الأدبيّ ، ويلغى تعددية التفسير وانفتاحه ، اللذين يتميَّز بهما هذا العمل ، واللذين حققهما « كافكا » من خلال ما اصطلح النقاد على تسميته « التناقض المنزلق » (٤٨) . ولذا لا بدّ من اعتبار المقدمة التي وضعها مصطفى ماهر لرواية « القضية » « إحدى تلك المقدمات غير المناسبة » ، التي تشكل في رأي بسّام طيبي أحد العيوب الرئيسية لحركة ترجمة الأعمال العلميّة والأدبيّة من اللغات الأوروبيّة إلى العربيّة (٤٩) .

ب — الترجمة :

يستخدم مصطفى ماهر في ترجمة رواية « القضية » الطريقة نفسها ، التي عرفناها من ترجمتي « قصة شاب » و « لعبة الكريات الزجاجية » . فهي مثلهما تدّعي أنها كاملة ودقيقة ، ولكنها لا تحقق ما تعدّ به . يقول المترجم في مقدّمته : « أقدم اليوم هذه الترجمة الكاملة الأمانة الدقيقة لرواية « القضية » التي تعتبر من أشهر أعمال كافكا ، إن لم تكن أشهرها كلها » (٥٠) . وبهذا ينسب ماهر إلى ترجمة « القضية » الصفات نفسها التي سبق أن نسبها إلى ترجمة « قصة شاب » ، وهي صفات جديرة بالتقدير ، إذا أخذنا بعين الاعتبار حقيقة أن المنطقة العربيّة تعجّ بالترجمات التجاريّة الرديئة . وفي الواقع فإنّ ترجمة « القضية » التي أنجزها مصطفى ماهر كاملة من حيث النصّ ، وذلك خلافاً للترجمة التي قام بها جرجس منسي عن الإنكليزيّة (٥١) . فما هو لا يلجأ إلى الحذف والإختصار وما إلى ذلك من الوسائل التي يستخدمها بعض المترجمين في تغيير النصّ . أما صفتا الأمانة والدقّة ، فكثيراً ما تأتيان لغير صالح الترجمة الأدبيّة ، التي ليس المهمّ فيها « النقل العبوديّ » لعناصر الشكل من اللغة المترجم عنها إلى اللغة المترجم إليها ، وإنما

التوصل إلى تأثير جماليّ مماثل من خلال التماثل الأسلوبيّ » ، كما تقول منظرة الترجمة «كاتارينا رايس » (٥٢). فهل أفصح المترجم ماهر في تحقيق مثل هذا التماثل الأسلوبيّ والجماليّ ، أم اقتصرَت الدقّة التي يدّعيها على الدقّة اللغويّة، ولم تتعدّها إلى الدقّة الأسلوبيّة الجماليّة؟

يمكن للمرء القول إنّ هذه الترجمة تبدأ بخطأ ، ونمّي بذلك نقل عنوان الرواية « Der Prozess » إلى « القضية » . فلكلمة « قضية » حقوق دلاليّة متعددة ، أهمّها الحقل السياسيّ فنحن نتحدث عن « القضية الفلسطينية » و « القضية العربية » . . . الخ ، ونعني بذلك « المسألة » أو « المشكلة » . أما الإستخدام الحقوقيّ فهو وارد أيضاً ، نقول: « لفلان قضية أمام المحكمة » ، ولكن في السياق الذي نحن بصدده تمثّل كلمة « محاكمة » المعادل اللغويّ الصحيح لـ « Prozess » ، وقد استُخدمت من قبل جرجس منسي وإبراهيم العريس ، الذي ترجم سيناريو فلمنة الرواية نفسها (٥٣) . ونحن نتحدث أيضاً عن « محاكمات نورنبرغ » وليس عن « قضايا نورنبرغ » ، ويمكن للمرء أن يسوق أمثلة كثيرة أخرى ، تبرهن على خطأ الترجمة التي قدّمها ماهر لعنوان رواية « كافكا » .

ولكنّ أخطاء دلاليّة معجميّة كهذه لا تماثل سوى جزء بسيط من إشكاليّة ترجمة « القضية » ، فالجزء الأكبر من تلك الإشكاليّة يكمن في الجوانب الأسلوبيّة ، أي في عدم تمكّن المترجم من نقل النصّ الأجنبيّ إلى العربيّة بأسلوب مناسب . ومن المفيد في هذا السياق أن نذكّر بالسّمات الرئيسيّة لأسلوب « كافكا » ولغته ، فهذه اللغة تميّز عموماً بمستوى يمكن وصفه بأنّه (دارج) ، سواء من حيث

المفردات أم تركيب الجملة. ولذلك يبدو ذلك الأسلوب للوهلة الأولى سهلاً وبسيطاً ، يمثل فيه الوضوح المطلوب الأسمى . ولهذا السبب أيضاً تبدو نصوص « كافكا » قابلة جداً للترجمة . ومن جهة أخرى فإن سهولة الظاهرية التي تتصف بها لغة « كافكا » ، تعطي النماذج التركيبية للنص أهمية تفوق أهمية النماذج الدلالية ، « فكل شيء يكمن في شكل القص » ، أي في الأسلوب » (٥٤) . وهذه الخصائص الأسلوبية تجعل قابلية أعمال « كافكا » للترجمة أصغر بكثير مما يظن أولئك الذين لم يتعمقوا في دراسة تلك الخصائص .

على الصعيد الأسلوبي لم يفلح مصطفى ماهر في أن يترجم رواية « القضية » بأسلوب عربي يتحقق فيه الحد الأدنى من التقارب الأسلوبي ، الذي يجب توافره في ترجمة النصوص الأدبية . ويكفي للتدليل على ذلك أن يتأمل المرء بصورة نقدية المقطع الأول من مطلع الرواية ، ليعثر على أمثلة كثيرة على الكيفية التي تم بها التشويه الأسلوبي . ومن المفيد في هذا الإطار الاستعانة بترجمة جرجس منسي ، من أجل المقارنة بين الحلول التي اعتمدها المترجمان .

: « كافكا »

Die Köchin der Frau Grubach, seiner Zimmervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht (s.9) .

(في هذه المرة لم تأت طباحة مؤجرة غرفته ، السيدة جروباخ ، التي كانت تحضر له الفطور كل يوم حوالي الساعة الثامنة صباحاً .)

ماهر : « لم تأت طباحة السيدة جروباخ التي يستأجر حجرة لديها ، هذه المرة ، وكانت تأتية كل يوم في نحو الساعة الثامنة بطعام الإفطار . » (ص ١٤) (٥٥) .

من الملاحظ أولاً أن ماهر قد ترجم « مؤجرة الغرفة » بـ « التي يستأجر حجرة لديها » مؤثراً مفردة « حجرة » على « غرفة » الأقرب إلى اللغة الدارجة وبالتالي إلى لغة « كافكا » ، ومستخدماً أربع كلمات من أجل شرح تعبير « مؤجرة الغرفة » ، مما يؤدي إلى إضعاف الإقتضاب السردي . كذلك فإن كلمة « مؤجرة » تمثل جزءاً من لغة حقوقية نمطية جداً بالنسبة لأسلوب « كافكا » (٦٥) . وإذا استعبر المترجم عن هذا المصطلح القانوني بمجموعة من الكلمات التي تصفه ، فإنه يفقد هذا المصطلح قيمته الأسلوبية ، ويحدث ذلك الإضعاف الأسلوبية النموذجية بالنسبة لطريقة ماهر في الترجمة ، كما يتأثر تركيب الجملة بأكملها ، ويصبح من غير الواضح ما إذا كان « يوزف » يستأجر غرفة عند السيدة « جروباخ » أم عند طبيختها . وتتولد صعوبة أخرى فيما يتعلق بموضع « هذه المرة » ضمن الجملة ، التي يضطر المترجم إلى خلخلة بنيتها لهذا السبب . وأخيراً لابد من ملاحظة أن ماهر قد ترجم الكلمة الألمانية « Frühstück » بكلمتي « طعام الإفطار » ، بدلاً من أن يكتفي بكلمة « فطور » الأكثر تداولاً ، مما أطال الجملة ، ناهيك عن أن الوحدة المعجمية « طعام الإفطار » تنتمي ، خلافاً لكلمة « فطور » ، إلى مستوى لغوي رفيع ، لا يتناسب مع المستوى اللغوي للمفردة اللغوية التي استخدمها « كافكا » . أضف إلى ذلك أن لـ « طعام الإفطار » حقلاً دلاليًا دينياً ، يتعلق بإفطار الصائم خلال شهر الصيام ، وهو حقول غير موجود في الكلمة الألمانية ، مما يجعل استخدام هذه الوحدة المعجمية غير مناسب في هذا السياق (٥٧) .

أمّا جرجس منسي فقد عثر على حلول مختلفة لمشكلات الترجمة

هذه ، فحذف ببساطة « السيدة روباخ مؤجرة الغرفة » ، واستبدل « كلّ يوم » بـ « دائماً » ، ووضع « الساعة الثامنة » بدلاً من « حوالي الثامنة » . إلاّ أنه في الوقت نفسه أظهر مقدرة أكبر على اختبار المفردات المناسبة ، إذ استخدم كلمة « فطور » بدلاً من « طعام الإفطار » عند ماهر (٥٨) . ولهذا بقيت الجملة أقصر وأكثر تماسكاً . ومن ناحية ثانية فإنّ هذا المثال يصلح لتعريفنا على طريقة المترجم ممي : التي تتمثل في التعامل مع النص بحريّة تتجلّى في تلك التعديلات التي أدخلها عليه وفقاً لتقديراته الذاتية . وقد أدّت تلك الحريّة إلى ضياع الدقّة والكمال من جهة ، إلاّ أنّ الاختيار الأفضل للمفردات ، والتعامل غير المتشنّج مع النص قد أدّى إلى جعل الترجمة أكثر سلاسة . ولكنّ هذا لا يعني بتاتاً أنّ المترجم قد حقق شيئاً من التقارب الأسلوبيّ مع العمل الأصليّ .

— « كافكا » :

.... dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, Lautete er.
Sofort Klopfte es

(ولكنه قرع الجرس بعدئذ ، وهو مستغرب وجائع في آن واحد ، وفوراً طرّق الباب . . .)

— ماهر : « ثمّ دق الباب مندهشاً ، جائعاً في وقت واحد . وسرعان ما دقّ أحدهم الباب . . . » (ص ١٤) .

هنا نواجه كذلك شكلاً نموذجياً آخر من الإفقار الأسلوبيّ ، وهو يتمثل في قلّة الاستفادة من المترادفات بغرض التنويع في التعبير (٥٩) . فقد ترجم ماهر كلمة « klopfte » إلى « دقّ الجرس » وكلمة « lautete » إلى « دقّ الباب » ، وكأنّ اللغة العربيّة فقيرة بالمترادفات . وقد كان بوسع ، استجابة لأبسط الإعتبارات الأسلوبية ،

أن يستخدم فعليّ « رنّ » أو « قرع » بالنسبة للجرس ، وفعل « طرق » بالنسبة للباب ، بدلاً من أن يستخدم فعل « دق » مرتين على التوالي (٦٠) .

وبالمقابل نجد أن منسي قد استفاد من الخيارات الأسلوبية المتاحة ، عندما استخدم : « دق الجرس » و « طرق الباب » ، مبرهنًا بذلك على حسن أسلوبه متقدّم . إلا أنه اقترّف من ناحية أخرى خطأً دلاليًا — معجميًا يُعتبر بدوره نموذجيًا بالنسبة لطريقته . فقد ورد في ترجمته : « أحسّ بالجوع والظمأ » ، بدلاً من : « وهو مستغرب جائع » ، وهذا تحريف واضح للنص . كافكا :

Er war schlank und doch fest gebaut . Er trug ein anliegendes schwarzes Kleid, das ähnlich den Reiseanzügen, mit Verschiedenen Falten, Taschen, Schnallen, Knöpfen und einem Gürtel versehen war und infolgedessen, ohne dass man sich darüber Klar wurde, Wozu es dienen sollte, besonders praktisch erschien (S . 9) .

— (كان نحيفاً ولكنه قويّ البنية ، يرتدي ثوباً أسود يلتصق بالجسم ، يشبه بذل السفر ، مزوداً بطيات وجيوب وأبازيم وأزرار مختلفة ، وزنّار فبدا لذلك عملياً جداً ، دون أن يتضح للمرء لأي شيء يصلح .)

— ماهر : « كان هذا الرجل أهيّف القامة ، ولكنه قويّ البنية ، وكان يلبس ثوباً أسود اللون به ثنيات مختلفة وجيوب وأربطة وأزرار وحزام كبذل السفر ، ثوباً يبدو نتيجة لهذا الأشياء التي زوّدها عملياً جداً دون أن يتضح للمرء تماماً فيم يستخدم . » (ص ١٤) .

إنّ أول ما يلفت نظر القارىء هو كثرة استخدام فعل «كان» ،
الذي يرد ثلاث مرّات في القسم الأول من الجملة ، وهو شكل شائع
من الإضعاف الأسلوبى . كما تلاحظ عدّة حالات من ترجمة المفردات
بصورة غير مناسبة أو خاطئة ، فقد ترجمت كلمة « Schlank » بـ
« أهيّف القامة » بدلاً من « نحيف » أو « رشيق » ، و « Fest-gebaut »
بـ « قويّ البنیان » بدلاً من « قويّ البنية » . وفي كلتا الحالتين اختار
المترجم تعبيراً ينتمي إلى مستوى لغويّ رفيع ، مما لا يتناسب مع المستوى
اللغويّ للنص الأصليّ . أمّا كلمة « Schnallen » فقد تُرجمت بـ
« أربطة » بدلاً من « أبازيم » ، وهذا خطأ دلاليّ — معجميّ واضح (٦١) .
وبغضّ النظر عن إغفال « ملتصق بالجسم » ، فإنّ قول المترجم : « ثوباً
أسود اللون » ينطوي على خطأ أسلوبى ، وذلك لأنّ صفة « أسود » لا
تحتاج إلى توضيح كهذا ، فالقارىء يفهم من تلقاء نفسه أنّ « الأسود »
لون . إلّا أنّ الإفطار الأسلوبى ، الذي يتولد عن هذه الترجمة الموضحة ،
التي يفصّل فيها المترجم ما لا يريد الكاتب أن يفصّله ، يتعلّج بوضوح
فائق في ترجمة كلمة « infolgedessen » بـ : « نتيجة لكلّ
هذه الأشياء التي زوّد بها » ، عوضاً عن : « نتيجة لذلك » أو « بالتالي » .
أما مردّد هذا الخطأ الأسلوبى فهو رغبة المترجم في شرح النص مضمونياً ،
مما يؤدى إلى ترهّل بنية الجملة وإضعاف الأسلوب . وأخيراً لابدّ من
الإشارة إلى أنّ ماهر قد ترجم فعّل « erschien » بـ « يبدو » ،
محولاً زمن الفعل من الماضي إلى الحاضر ، دون أن يكون لذلك أيّ
مسوِّغ ، ممّا يتعارض مع الدقة التي يدّعيها المترجم . ونقل جرجس منسي
الجملة نفسها على الوجه التالي : « كان رجلاً نحيلاً أنيقاً يرتدي حلّة

سوداء محكمة كحلّة فنان». ومن الواضح أنّ هذه الترجمة تنطوي على تعديلات جذريّة وأخطاء دلاليّة فادحة ، وهما صفتان نمطيتان بالنسبة لطريقة منسي ، الذي حوّل « قويّ البنيّة » إلى « أنيقاً » ، و « بذل السفر » إلى « حلّة فنان » ، ولجأ إلى الاستغناء عن القسم الأعظم من الجملة (٦٢) .

ويظهر إنعدام التقارب الأسلوبي بين الترجمة والنصّ الأصليّ بشكل بالغ. الوضوح في تعريب ماهر للحوار الروائي ، الذي يتّصف بقدر أكبر من الشفويّة والإقتراب من اللغة الدارجة . فبدلاً من أن ينقل المترجم ذلك الحوار بصورة مناسبة لغويّاً وأسلوبياً ، قام بنقله بلغة تزول فيها الأساليب الفرديّة، وتختفي الفوارق بين المستويات اللغويّة. كما عمده المترجم في بعض الحالات إلى استخدام لغة عتيقة لم يعد لها مكان إلاّ في المسرحيات والروايات التاريخيّة . فهو يترجم مثلاً كلمة « Still » بـ « صه » بدلاً من « إهدأ » ، وكلمة « Entscheidend » بـ « الفيصّل » عوضاً عن « حاسم » ، و « gerne » بـ « على الرحب والسعة » بدلاً من « بسرور » (٦٣) . وإليك بعض النماذج الأخرى من هذا التشويه الأسلوبي :

— « كافكا » : « So ist es » (ص ٨١) .

— ماهر : « هو هذا » (ص ١٣٠) ، بدلاً من « تماماً » أو « صدقت » .

— « كافكا » : « Sie sind sehr Vorsichtig » (ص ١٤٨) .

— ماهر : « أنت شديد الحيلة » (ص ٢٢٦) ، بدلاً من : « أنت شديد الحذر » .

— « كافكا » :

Sie sollten mir Von den Winkeladvokaten erzählen (S. 154)

(ص ١٥٤) .

— ماهر : « كنت تريد أن تحكي لي عن المحامين الرعاع أصحاب الأفانين والأحاييل » (ص ٢٣٦) ويبدو أن المترجم لم يعثر على معادل عربيّ لكلمة « Winkeladvokat » ، فلجأ إلى الشرح الضمنيّ المطول ، وإلى استحداث مفردة جديدة هي « المحامون الرعاع » ، علماً بأن العربية تحوي أكثر من مُعادل لتلك الكلمة الألمانية ، مثل « محامي بقرش » (٦٤) .

يُستنتج من الأمثلة التي أوردناها أن الترجمة العربية لرواية «القضية» غير مرضية، سواء كانت تلك التي أنجزها مصطفى ماهر عن الألمانية أم تلك التي قام بها جرجس منسي عن الإنكليزية . ولذا لا عجب في ألاّ تجد هذه الرواية على صعيد القراء نجاحاً يتناسب مع أهميتها ومكانتها في الأدب العالميّ . فقد صدرت الترجمة التي أنجزها ماهر في طبعة محدودة واحدة ، ولم تصدر عنها طبعة جديدة ، وهو أمر غير عادي في حالة رواية كهذه . أمّا الترجمة الثانية ، وهي غير موثوقة في جميع الأحوال ، فقد صدرت ضمن سلسلة كتب جيب ، تتألف في معظمها من القصص البوليسية والغرامية الرخيصة ، فكان لها مصير استقباليّ مشابه . وعلى صعيد الإستقبال النقديّ لم تحظ كلتا الترجمتين باهتمام يستحقّ الذكر . أما حالات الإستقبال الخلاق المعروفة فلا ترجع إلى تلقّي رواية «القضية» في ترجمتها العربية بل في ترجمتها الفرنسية أو الإنكليزية . وهذا مصير مؤسف لعمل يعتبر من عيوب الأدب العالميّ .

٣ - « القضية » ورواية « في المنفى » . لحورج سالم :

ثمّة إجماع على أنّ استقبال « كافكا » الخلاق في الأدب القصصي العربي الحديث كبير جدّاً ؛ والأدلة على ذلك كثيرة . فمن بين القاصين العرب الذين أسقطوا أدب « كافكا » : نجيب محفوظ وغادة السمان وزكريا تامر وفاضل العزاوي وصنع الله إبراهيم وجورج سالم (٦٥) . وهو استقبال لم يتوقف بعد ، بل مازال مستمرّاً ويمكن ملاحظته بوضوح في أعمال جيل جديد من الكتاب العرب . إننا لا نجافي الحقيقة إذا شبهنا استقبال « كافكا » الخلاق في القصة باستقبال « بريشت » في الدراما العربية الحديثة . ولكن خلافاً لاستقبال « بريشت » لم يقيم علماء الأدب بلراسة استقبال « كافكا » بعد . وبدلاً من ذلك أخذ النقاش العربيّ حول هذا الأديب منحى غير أدبيّ ، فتركّز إلى حدّ بعيد على علاقة « كافكا » بالصهيونية . فنحن لا نعرف سوى دراستين قصيرتين ، يُستقصى فيهما ذلك التأثير ، أولاهما للمقارن السوري رضوان ظاظا والثانية للمقارن الفلاس-طبيي حسام الخطيب . أما ظاظا فيحاول أن يبرهن على وجود شبه بين أسلوبيّ « كافكا » وزكريا تامر . ويتمثّل هذا الشبه ، حسب رأي المؤلف ، « في استخدام لغة منطقيّة ، ظاهريّاً على الأقلّ » ، نابعة من الأنا الواعية للكاتب وهي تدخل الحلم وتنقله لنا دون أن تشعر القارئ بأن هناك قفزة مفاجئة في الحدث ، بل يتتابع السرد دون تغيير في وقعه . » ويشحن استخدام لغة الواقع في سرد حدث لا واقعي وخيالي على هذا الشكل النصّ الأدبيّ بهذا « الإحساس بالغربة المقلقة » ، وهو ما يمنح الحلم صفة الواقع فتعلم الحدود بينهما أو تكاد » (٦٦) . ويقصّر ظاظا تطبيق مقولته هذه على قصتي : « حلم » لـ « فرانتس كافكا »

و « القبو » لذكريا تامر ، ولذا فإنّ مقالته لا تعيننا إلّا حيث تتخطى هذا الإطار الضيق ، وهو ما يحدث في القسم الأخير منها ، حيث يبلور ظاها بعض الأفكار التي تتعلق بشخصيات « كافكا » وتامر بصفة عامة . يلاحظ المؤلف أن هناك قاسماً مشتركاً بين هذه الشخصيات ، هو تلك « القدرة الغريبة على الخضوع ، فهم مقتنعون بأنهم أضعف من أن يثوروا ، بل ويمكن القول إنهم يملكون وبشكل حاد تلك الغريزة - غريزة الموت - التي تحدث عنها فرويد ، كأنما هم يبحثون عن عقاب على جريمة لم يقترفوها قطّ ، فهم متهمون أبرياء ، يتجهون بصمت وإذعان نحو ساحة الإعدام » من هؤلاء « الأبطال المغلوبين على أمرهم » « يوزف ك » في رواية « القضية » لـ « كافكا » والراوي في قصّة « القبو » لتامر . ذبح الأول « عقاباً على ذنب لم يعرف ماهو » ، وشنق الثاني .

ويرى ظاها أن « كافكا » لا يصوّر ضعف شخصياته وخضوعها من أجل أن يدفعنا إلى التعاطف معها ، بل لكي يثير في نفوسنا « ردّة الفعل التي لم تتوفر لدى شخصياته ، كأنه ينبهنا إلى وضعهم . ليدعونا إلى الثورة عليه » ، وهذه ، في رأي المؤلف هي الغاية نفسها ، التي يسعى إليها تامر أيضاً . وإنطلاقاً من هذه المقولة يخطئ ظاها كلّ من يتهم هذين الأديبين بالسوداوية أو بالنظرة التشاؤمية إلى الحياة وبالخضوع لمظالمها . ولكنه ينبهنا في الوقت ذاته إلى أن « كافكا » وتامر ، اللذين « يطمحان إلى حياة ملؤها العدالة والبراءة . والحب » ، لا يدعيان « امتلاك المفتاح السري لباب الخلاص . فأدبهما ليس أدب توجيه بل أدب حياة . ولنا أن نستخلص الدروس » (٦٧) .

وإذ يدافع ظاها عن « كافكا » وتامر على هذا الشكل ، فإنه يتدخل

في أحد النقاشات الهامة التي شهدتها الأدب العربي الحديث ، ألا وهو النقاش حول الواقعية والالتزام ، وهو نقاش اتهم فيه أنصار الالتزام القريبون من « الواقعية الاشتراكية » خصومهم بالانهزامية والشكلانية وممارسة الفن من أجل الفن وتقليد الثقافات الأدبية الغربية . أمّا الاتجاه الآخر ، الذي يُعتبر زكريا تامر أحد ممثليه ، فقد أخذ على أنصار الالتزام إهمال الشكل الفني وإنتاج أعمال أدبية ضحلة . وإذا كان لهذا الاتجاه الرفض للواقعية والالتزام في شكلهما المطروح آنذاك من قِدارات أجنبية ، فإنهم الكتاب الطليعيون الأوروبيون ، وفي المقدمة منهم « كافكا » ، الذي اعتبر إضافة لذلك ممثلاً للأدب « الوجودي » (٦٨) .

وفي تأملاته الأخيرة ينحاز ظاظا بصراحة إلى رافضي عقيدة « الالتزام والواقعية » في الأدب ، ويحاول أن يلقي بثقل « كافكا » لصالح المواقع الأدبية التي يمثلها هؤلاء ، مقدماً بذلك مثلاً آخر على تلك المحاولات الرامية إلى الزجّ بأحد ممثلي « الثقافة المهيمنة » في صراع ثقافي محليّ دائر في ثقافة مجتمع عالم — ثالثي ، وهي محاولات غير مشروعة وغير نقدية . ومن جهة أخرى فإنّ ظاظا ، الذي يحاول البرهنة على وجود شبه بين أسلوبيّ « كافكا » وتامر في السرد وبناء الشخصيات ، لا يبيّن لنا الكيفية التي تمّ بها هذا الشبه ، ولا يشرح الإعتبارات الفنية والفكرية التي أدّت إلى حدوثه . هل يرجع ذلك التوازي في الطريقة الفنية عند (كافكا) وتامر إلى علاقة تأثّر أو استقبال إبداعيّ منتج ، أم جاء بعيداً عن كلّ علاقة استقبالية ، وبنتيجة لتشابه الظروف الإجتماعية والثقافية للأديبين ، أي أنّه تشابه من النوع التوبولوجيّ ؟ ولكن مهما

كانت قيمة المقارنة التي عقدها ظاظا بين قصّتي « القبو » و « حلم » من وجهة نظر علم الأدب المقارن، فإنه لا بدّ لنا من أن نسأل : هل الطريقة الفنية متشابهة عند « كافكا » وتامر إلى الدرجة التي يراها المؤلف ؟ وماذا عن الجملة التي يحتم بها ظاظا مقاله : « . . . لأنّ أدبهما ليس أدب توجيه بل أدب حياة » ؟ هل هناك أدب لا ينطوي على « رسالة » موجّهة إلى متلقّين ، وبالتالي على « توجيه » ؟ ألا يتناقض ما يقوله المؤلف هنا مع ما جاء في البحث نفسه حول رغبة « كافكا » وتامر في أن يستثيرا في نفوس القراء ردّة الفعل التي لم تصدر عن شخصياتهما ؟ (٦٩)

في المحاولة الثانية لاستقصاء تأثير « كافكا » على القصة العربيّة الحديثة ، يعالج حسام الخطيب تأثير رواية « المحاكمة » أو (القضيّة) على رواية القاصّ السوري جورج سالم « في المنفى » ، وذلك باعتباره « دليلاً على استمرار التأثير المباشر للأدب الأوروبي في القصة السوريّة » (٧٠) . وينطلق المؤلف في بحثه من أنّ هذا التأثير واضح كلّ الوضوح ، ولا حاجة بالتالي إلى تبين وشرح السبل التي تمّ من خلالها . ففي الفصول المخصصة لعرض مراحل تطوّر المؤثرات الأجنبية من كتاب « سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السوريّة » ، لا يُشار إلى تأثير « كافكا » على جورج سالم ، الذي يرد اسمه كمتّرجم لرواية ميلاد فرعون « ابن الفقير » ، وقصة (هانيريش بول) « موت لوهنغرين » . أمّا في عرضه لمراحل تطوّر القصة السوريّة الحديثة فيُصنّف جورج سالم مع « الكلاسيكيين الجدد » ، وليس مع ممثلي « أدب الضياع » المتأثرين بالفلسفة الوجوديّة وبالأدب الطليعيّ الغربيّ ، الذي يعتبر « كافكا » واحداً من أعلامه البارزين (٧١) .

يرى المؤلف أن تأثير رواية « المحاكمة » على رواية « في المنفى » كبير جداً إلى درجة لا يمكن للمرء معها أن يتجاهله . فمن يقرأ رواية « في المنفى » ، « لا يستطيع إلا أن يتذكر (المحاكمة) لكافكا » . وقد عبّر ذلك التشابه عن نفسه في العديد من « المفهومات المشتركة » ، التي يرى المؤلف أنها قائمة بين الروايتين . أمّا تلك « المفهومات » فهي « الخطيئة الأصلية والبراءة والنفي الكوني والعذاب الإنساني والحتمية المفروضة وانحداد الرؤية » ، وكلّها في الحقيقة عناصر أو لحظات مضمونيّة - تيماتية ، فضل المؤلف أن يسميها « مفهومات » . ولكن الناقد لا يريد الدخول في مقارنة مضمونيّة أو « تيماتولوجيّة » ، ويؤثر أن « يترك جانباً المقارنة الفلسفيّة النظرية بين الروايتين ، لأنّ ذلك يثير احتمالات عديدة » ، ويريد بدلاً من ذلك أن يصل إلى نوع من المقارنة الفكرية » ، وذلك من خلال المقارنة « بين العناصر المختلفة » (٧٢) . بذلك يستبعد المؤلف ما يطلق عليه علماء الأدب المقارن تسمية الدراسة « التيماتولوجيّة » ، أي دراسة المواضيع المشتركة بين أعمال تنتمي إلى آداب مختلفة (٧٣) . ترى ماهي « العناصر الفنيّة » التي يودّ حسام الخطيب أن يقارن بينها ؟ يورد المؤلف في هذا السياق ستة عناصر يعتقد أن روايتي « القضية » و « في المنفى » متشابهتان فيها ، وأهمها كون البطلين الرئيسيين ، أي المسّاح (ك) والمعلّم ، غربيين ومدانين سلفاً ، ويجمع بينهما مصير واحد هو الإعدام . ومن هذه العناصر المشتركة : مشهداً لقاء القبض المتطابقان ، وفساد القضاة ، ودور المرأة في تقديم المساعدة للبطلين ، والغموض الذي يكتنف الحاكمين . أما نتيجة تلك المقارنة بين « العناصر الفنيّة » و « المفهومات » فهي ، على

حدّ قول المؤلف ، « على أية حال ليست في صالح جورج سالم على الإطلاق . » فرواية « في المنفى » تبدو للمقارن حسام الخطيب « نسخة مبسّطة من رواية « المحاكمة » ، تتبع خطواتها الأساسية ولكنها تفتقر إلى التفصيلات الواقعيّة البارعة التي تصف الظروف الغريبة المعقّدة المحيطة ببطل الرواية جوزيف ك « (٧٤) . وبذلك يطلق المقارن حكماً صارماً وقاطعاً ، ويعطي تقييماً صريحاً يُستخدم فيه عمل أدبيّ أجنبيّ هو رواية « القضية » كمعيار أو مقياس يُقيّم به عمل أدبيّ محليّ هو رواية « في المنفى » من الناحية الفنيّة . وهكذا يسلك المؤلف في بحثه مسلكاً مقارناً وتقييمياً في آن واحد ، وهو منحى يختلف جذرياً عن ذلك الذي ينحوه أولئك المقارنون الذين يتجنبون إصدار أحكام تقييميّة ، ويرون أنّ المقارنة الأدبيّة تتمثّل في تحليل علاقة العمل المتأثّر بالعمل المؤثّر على الصعيدين : التيماتّي - المضمونيّ والفنيّ ، بهدف التوصل إلى تفسير لأوجه التشابه والاختلاف القائمة بين هذين العملين (٧٥) .

مهما يكن من أمر فإنّ حسام الخطيب يعتبر التشابه المفترض بين روايتي « المحاكمة » و « في المنفى » دليلاً على أنّ جورج سالم « متأثر تأثراً شديداً بكافكا وهو يتتبع خطاه وينسج على منواله . » و « محاكاة شديدة » كهذه تحتاج في رأي المؤلف إلى « تسويق كافٍ إمّا من زاوية معالجة الموضوع المشترك أو من ناحية إعطاء عمق جديد له » ، وهذا ما لا يتوفر في رواية سالم . فهذه « تكاد تفرغ المحاكمة من محتواها الخاصّ ولا تقدّم بديلاً معتبراً لها . وهي تفتقر إلى صفات الدقّة والتنوّع والإيجاء والوصف المفصّل . » واستناداً إلى « مقارنة فنيّة خالصة » يأخذ المؤلف على جورج سالم أنّ وصف الأشخاص في روايته

« باهت جداً ولا يساعد على تصوّرهم كأناس موجودين ولر بشكل نسبي » ، كما ينتقد أن الرواية في مجملها « خالية من التشويق أو المفاجأة ومفتقدة إلى المراوغة التي نجدها في (المحاكمة) » ، وأن شخصية المعلم « مفتقرة جداً إلى الحياة وتتضاءل أمام شخصية جوزيف ك وذبذباته النفسية » . إنه حكم تقييمي صارم ، ولكن الغرض منه ليس « التقليل من شأن محاولة سالم » ، التي يعتبرها المؤلف على الرغم من كل شيء « تجربة مبكرة في مجال الرواية الفلسفية في الأدب العربي السوري » (٧٦) .

يمثل ما كتبه حسام الخطيب حول علاقة روايتي « المحاكمة » و « في المنفى » نوعاً من بحوث التأثير ذات الوجه التقييمي ، وهو توجه له فوائده الواضحة . فهو يسلط الضوء النقدية على حالات التقليد الفج وغير المبرر للأعمال الأدبية الأجنبية ، ويميط اللثام عن نقاط الضعف الفني في الأعمال الأدبية المحلية ، ويحفز بالتالي لرفع المستوى الفني للأدب المحلي ، وتلك هي إحدى الوظائف الأساسية للنقد الأدبي المقارن . ومن جهة أخرى فإن لهذا التوجه محاذيره التي لا بد لنا من الإشارة إليها ، على الرغم من أن حسام الخطيب قد تجنب الوقوع فيها ، وذلك عندما أعلن أنه لا يريد التقليل من شأن محاولة سالم . ولعل أول تلك المحاذير أن التشابه بين أعمال أدبية تنتمي إلى آداب مختلفة لا يرجع بالضرورة إلى التأثير أو المحاكاة ، كما لا يمكن التحدث عن وجود « تأثير » إلا إذا وجدت علاقة إستقبال أدبي خلاّق ومنتج . فكثيراً ما يكون التشابه بين الأعمال الأدبية من النوع « التوبولوجي » الذي لا علاقة له بالتأثير أو التأثير . ولقد شهدت الأعوام الأخيرة تنامياً

ملحوظاً في وعي إشكالية مفهوم «التأثير» في أوساط علم الأدب المقارن، ووجه انتقادات شديدة لهذا المفهوم، مما جعل مقارنين كثيرين يستبدلونه بمفهوم آخر هو «الاستقبال المنتج» أو الخلاق، الذي أصبحوا يعتبرون بواسطته عن تلك العلاقة الأدبية التي كانت تسمى «تأثيراً» أو «تأثراً». كما تراجعت «أبحاث التأثير» لصالح استقصاء العلاقات بين الآداب المختلفة، ودراسة أوجه التشابه والاختلاف بين أعمال وتيارات أدبية من النواحي التيماتية — المضمونية والجمالية، وتحليل البنى الفكرية الكامنة وراء التشابه والاختلاف بين آداب الشعوب (٧٧). ونحن نرى ضرورة أن يواكب المقارنون العرب هذا التطور الذي شهدته نظرية علم الأدب المقارن، فيدرسوا علاقة الأدب العربي الحديث بالآداب الأوروبية من الزاويتين: الاستقبالية والتوبولوجية. فلو توسعنا في دراسات «التأثير»، لكان علينا في نهاية الأمر أن نحكم على قسم كبير من أعمال الأدب العربي بالفشل الفني، ولكان علينا الإقرار بتفوق الآداب الأوروبية المرسلية وهيمنتها، الأمر الذي يتعارض تماماً مع مصلحتنا الثقافية. ولا نظن أن اعتبارات كهذه خافية على مقارن خبير كحسام الخطيب أو غائبة عن ذهنه.

أما المقارنة الفنية بين عمليين روائيين مثل «المحاكمة» و«في المنفى» فلا بدّ لها من أن تكون مقابلة على صعيد الطريقة الفنية والشكل المعماري وأساليب القص واللغة وسوى ذلك من مقومات العمل الفني اللغوي. وفي هذا السياق نجد أن الوجه الأبرز للتشابه الفني بين روائي (كافكا) وسالم يتجلى في الشكل الأمثولي لكلا العمليين، أي في نزاع الطابع التاريخي عن مكان الأحداث وزمانها، وفي مجهولية الشخصيات.

ولئن كانت رواية « المحاكمة » أمثلة حديثة « يتحوّل فيها الوعي التفسيريّ عند القارئ نفسه إلى موضوع العظة » (٧٨) ، فإنّ رواية « في المنفى » أمثلة حديثة أيضاً، موضوعها المثقف الذي يُنبذ ويُصفى جسدياً في مجتمع استبداديّ متخلف ذي بني اجتماعيّة تسلّطية متحجرة . أمّا ذنب هذا المثقف (المعلم) فلا علاقة له بـ « الخطيئة الأصليّة » ، تماماً كما لا يمتّ ذنب « يوزف ك » إلى تلك الخطيئة بصلة (٧٩) . إنّ ذنب (المعلم) في رواية جورج سالم هو أنّه يجلب قيماً تحريريّة وإنسانيّة إلى مجتمع لا إنسانيّ غاشم رجعيّ ، وهو « ذنب » واضح وظاهر ، يتعرّض صاحبه للملاحقة والنبذ والقتل ، أمّا ذنب « يوزف ك » فهو ذنب غير واضح ولا محدّد ، مصدره الشعور بالذنب وعدم القدرة على إرضاء تلك المراجع الداخليّة (فوق – الأنا) ، التي تنصبّ من نفسها محكمة لا ترحم . وإذا كانت مدينة (براغ) في أوائل القرن العشرين قد مثّلت الحلفيّة التاريخيّة الواقعيّة لأعمال (كافكا) ، بما في ذلك رواية « المحاكمة » (٨٠) ، فقد شكّل المجتمع العربيّ في الخمسينات ، بما كان يتسمّ به من تسلّط أبويّ وتناقضات طبقيّة وتحجّر اجتماعي ، الحلفيّة التاريخيّة الواقعيّة لأدب جورج سالم ، بما في ذلك روايته « في المنفى » . وإذا صحّ أنّ روايتي (كافكا) وسالم تشكّلان أمثولتين للإنسان المعاصر ، فإنّ هذا الإنسان ينتمي إلى سياقين تاريخيين مختلفين ، ولا يمكن له بالتالي أن يجد الصياغة الفنيّة نفسها . ولذا فمن المهمّ ألا نكتفي بإبراز جوانب التشابه بين هاتين الروايتين ، بل أن نبين أيضاً ما بينهما من فوارق مضمونيّة وفنّية كبيرة ، دون أن نجعل من إحداهما معياراً نقيّم به الجودة الفنيّة للأخرى (٨١) .

ومن الأمور الثابتة أنّ مدرّس اللغة العربيّة والقاصّ جورج سالم كان يجيد اللغة الفرنسيّة، وقد ترجم عنها بعض الأعمال الأدبيّة. ولذا نرجح أن يكون قد اطلع على أعمال كافكا في ترجمتها الفرنسيّة، وتأثر بها، أو بالأصحّ استقبلها كأديب، أي بشكل منتج وإبداعيّ. وإذا لم يكن هنالك بدّ من التحدّث عن تأثير (كافكاوي) على سالم وروايته « في المنفى »، فإننا نرجح أن يكون مصدر تلك التأثير ليس رواية « المحاكمة » بل رواية (كافكا) الأخرى « القصر » بالدرجة الأولى. ففي تلك الرواية يأتي موظف مساحة شاب إلى قرية نائية يسود فيها الفساد والتعسف، فينبذه أهلها ويظل غريباً بينهم، تماماً كما ينبذ أهل القرية الأخرى (المعلّم) في رواية جورج سالم. ولكن مهما يكن من أمر « المؤثرات الأجنبية » التي استوعبها هذا القاصّ وتمثلها بشكل منتج وخلق، وأياً كانت العلاقة بين روايته « في المنفى » وروايات (كافكا)، فإنّ تلك العلاقة لا تخرج في تقديرنا عن إطار « جدل الأصالة والتقليد »، الذي يحكم علاقة المتأثرّ بالأعمال التي تأثر بها، أو علاقة المتلقّي المبدع بالمرسل، وهو جدل إيجابي في محصلته النهائيّة، يؤدي إلى التجديد الفنيّ (٨٢). وربما كان ذلك ما عناه حسام الخطيب، عندما أثنى، على الرغم من جميع التحفظات، على رواية « في المنفى »، معتبراً إياها « تجربة مبكرة في الرواية الفلسفيّة في الأدب العربيّ السوري ».

٤ - رواية « القصر » :

بعد عامين من صدور الترجمة العربيّة لرواية « القصيّة » صدرت في القاهرة ترجمة لرواية (كافكا) الأخرى « القصر »، وقد أنجزها أيضاً مصطفى ماهر وزودها بمقدمة طويلة. وبذلك أصبح واحد من أهمّ

الأعمال الروائية الألمانية في متناول القارئ العربي ، وبدأت الأمور وكأنّ ماهر ماضٍ في تحقيق مشروعه الرامي إلى أن « تصبح في متناول القراء العرب مجموعة الأعمال الكاملة لكافكا » .

إعتمد ماهر في نقل رواية « القصر » طريقة الترجمة نفسها ، التي تعرفنا إليها في ترجمة « القضية » . ولذلك لا نرى مبرراً للعودة إلى تحليل تلك الطريقة نقدياً ، لأنّ ذلك لن يقودنا إلّا إلى نفس النتائج التي توصلنا إليها في حينه . ومن ناحية أخرى نجد من الأجدي أن نتناول المقدمة المسهبة ، التي وضعها المترجم لرواية « القصر » ، نظراً لأنّها تمثّل التفسير العربيّ الوحيد ، والاستقبال النقديّ الرئيسيّ لهذه الرواية في العالم العربيّ . ومن الأسباب التي تستدعي التوقف طويلاً امام تلك المقدمة ، كون ماهر يتبنّى فيها بعض المواقف الفكرية التي تختلف نسبياً عن مواقفه السابقة المتعلقة بـ (كافكا) . ومع أنّ هذا الاختلاف مضمونيّ ولا يمسّ النوعيّة النقدية ، فإنّه تتضح فيه الإتجاهات التي ستحدّد منحى النقاش العربيّ اللاحق حول « كافكا » . ففي الفصل الأول من المقدمة ، الذي يتضمّن عرضاً لحياة الأديب ، يواصل المؤلف تجاهله لكلّ ما له صلة بعلاقة « كافكا » باليهوديّة . ولكننا من جهة أخرى لا نجد أثراً لتلك الحملات الكلاميّة المعادية لليهود ، التي عرفناها في كتابات ماهر السابقة . وكذلك يلاحظ تحوّل آخر في تقدير المؤلف لإشتركية « كافكا » ، الذي لم يعد ذلك المناضل الإشتراكيّ المؤمن بحتميّة الحلّ الإشتراكيّ ، بل تحوّل إلى رجل « كان بصفة عامّة بعيداً عن التيارات السياسيّة ، ولكنه كان ينظر إلى تقدّم الإشتراكية في العالم راضياً » (٨٣) . لقد حلّ محلّ الأديب الإشتراكيّ المتحمّس أديب لا سياسيّ على وجه

العموم، وإن كان يشعر بارتياح سلبى لما تحرزه والإشتركية من تقدم (١١)، وهذا يمثل تعديلاً جذرياً على الصورة التي يرسمها ماهر لـ « كافكا » . وما من شك في أن لكل مؤلف الحق في إعادة النظر في تقديره لأية قضية ، ولكن من واجبه أن يفسر للرأي العام أسباب ودواعي ذلك التغيير . وفي كل الأحوال لا مجال لتجاهل أن التحول الملاحظ في تقدير ماهر لشخصية « كافكا » وأفكاره يحمل طابعاً محافظاً ، وأن هذا التحول قد تزامن مع تحولات إجتماعية ثقافية محافظة ، شهدتها مصر والمنطقة العربية بعد عام ١٩٧٠ . فهل جاء ذلك التزامن بمحض الصدفة ؟ أم أن « كافكا » اللاسياسي ، الذي يقدمه ماهر الآن للرأي العام العربي ، هو الأكثر إنسجاماً مع المناخات السياسية والثقافية الجديدة ، التي أصبحت فيها اللهجة الاشتراكية الثورية ، والحملات المعادية لليهودية ، أموراً غير مرغوب فيها من جانب القوى المسيطرة الجديدة ؟

بعد أن يقدم لنا ماهر هذا لـ « كافكا » الجديد « المعتدل » ، ينتقل إلى رواية « القصر » ، فيقوم على امتداد ثماني صفحات بتلخيص أحداثها ومضمونها بطريقة وصفية بحثية ، تجعل هذه الرواية وقد اختصرت إلى مجموعة من الوقائع ، تبدو تافهة جداً . أما محاولته تفسير هذا العمل الأدبي فيوردها المؤلف في الصفحات الأخيرة من المقدمة ، حيث يتطرق المؤلف إلى اتجاهات التفسير الموجودة ، ثم يقدم مساهمته في عملية التفسير هذه . ومن القضايا التي يتطرق إليها الإشكالية الفيلولوجية لرواية « القصر » ، التي تشترك مع كثير من أعمال « كافكا » في أنها قد نشرت بعد وفاته اعتماداً على مخطوطات لم يكن قد أعدّها للنشر ، ولكن مع ذلك فقد « كُتِبَ لها البقاء » ، فصدرت طبعها الأولى

في عام ١٩٢٦ ، ثمّ تلتها طبعات أخرى « أضيفت إليها زيادات قال الناشر إنها من المخطوط » . ومع أنّ هذه إشارة واضحة إلى احتمال حدوث تحريف ، فإنّ المؤلف يستبعد « أن يكون النصّ قد تناوله تحريف كبير » (٨٤) . ولكن من الملاحظ أنّ ماهر يصرّ هنا أيضاً على إخفاء اسم الناشر ، أي « ماكس برود » ، فينسب لإنقاذ الرواية ونشرها إلى قوّة مجهولة. إلّا أنّه عندما يعبر عن اعتقاده بأنّ النصّ لم ينله تحريف كبير ، فإنّه يتخلّى عن مقولته السابقة حول تحريف أعمال « كافكا » في « نصّها وتأويلها » من قبل « نفر قليل من اليهود ذوي النوايا السيئة » . أمّا أهميّة هذا الموضوع فتنبع من أنّ بعض النقاد العرب ، وفي مقدّمتهم بديعة أمين ، سيقومون في إطار الجدل العربيّ حول « صهيونيّة كافكا » بالتشكيك في أمانة « ماكس برود » العلميّة ، وسيتهمونه بتزوير نصوص « كافكا » التي تولى إصدارها . ولكن مع أنّ ماهر يدلي هنا برأيه في موضوع هامّ ، فإنّ الرأى يأخذ شكل وجهة نظر شخصيّة ، لأنّه غير مدعّم علمياً .

وقبل أن يقدم لنا ماهر تفسيره لرواية « القصر » يقوم باستعراض سريع للإتجاهات التأويليّة ، التي شهدتها تلك الرواية ، فيذكر أولاً إتجاه أولئك الذين يرون فيها « عملاً فنياً لا يقصد إلى شيء آخر سوى الفنّ » ، ويتطرق إلى الإتجاه الذي يذهب أصحابه إلى أنّ « كافكا » قد أراد أن « يبيّن حدود التفكير الإنسانيّ » ، ويبيّن النقطة التي ينتهي فيها المعقول ويبدأ اللامعقول » ، أما ثالث هذه الإتجاهات فيرى أتباعه أنّ رواية « القصر » تصوّر « حيرة الإنسان الذي تهفونفسه إلى المنة الإلهية » . وهناك أخيراً ذلك الإتجاه التأويليّ الذي يبرز « عنصر النقد الاجتماعيّ » ، ويركّز على تصوير التسلط والظلم في الرواية (٨٥) .

ومن المعروف أنّ تلك الاتجاهات التأويليّة ، التي عبّر عنها المؤلف بمفاهيم غير دقيقة ، لا تشكّل سوى جزء يسير من « سبل التفسيرات » الذي شهدته رواية « القصر » وسواها من أعمال « كافكا » . فمن الاتجاهات الهامّة التي أغفلها المؤلف : التفسيرات الوجوديّة والأمثوليّة والسيكولوجيّة والبيوغرافيّة والماركسيّة (٨٦) . أما الاتجاهات التأويليّة التي تطرّق إليها ، فلم يقدّم بتحديد موقف واضح منها ، واعتبرها مجرد محاولات « ألقت الضوء على جوانب أدب كافكا فاتضح منه الكثير . » وبدلاً من أن يقدم ماهر للقارئ تفسيراً لسبل التأويلات هذه ، فقد اكتفى بالإشارة إلى أنّ أدب « كافكا » « رمزيّ ويحتاج إلى الكثير من الجهد للوصول إلى فهمه لكي يرتاح له الإنسان » ، ولم يتوصّل إلى معرفة العلاقة القائمة بين تلك الظاهرة الفريدة وبين « البنية القصصيّة الخاصّة » لأعمال « كافكا » ، وما تنطوي عليه تلك البنية من احتمالات تأويليّة متعدّدة (٨٧) .

لئن كانت الأبحاث المتعلّقة بـ « كافكا » قد تمحورت بشكل خاصّ حول معرفة ماهيّة القصر ، مثلها في ذلك كمثل المسّاح « ك » ، فإنّ ماهر يرى في « السؤال الأساسيّ : من هو كلمّ ؟ ومن هو ك ؟ » مفتاحاً لفهم رواية « القصر » . أمّا الإجابة التي يقدّمها المؤلّف عن ذلك السؤال فهي : « كلمّ رمز اتخذته كافكا ليعبّر به عن مقومات الحياة . إنّ ذلك الشيء الذي لا يحتاج الإنسان بالضرورة إلى علم أو حرفة للوصول إليه . . وليس هذا الشيء واحداً بالنسبة للناس جميعاً ، ولكنه جوهرى لا يكون للإنسان كيان بين الناس بدونّه » (٨٨) . هذا هو (كلمّ) إذن ! إنّّه « شيء » وليس شخصاً تتجسّد فيه « السلطة

القمعية التي تستعبد سكان القرية » ، ولا هو تلك الشخصية المتسلطة ، التي تحرص على عدم الظهور أمام الناس ، وهو « ليس القوة التي تحافظ على نفسها بمختلف الألاعيب واللاعقلانيات والخزعات » ، ولا هو شخصية الأب ، التي يجد « ك » نفسه في صراع دائم معها (٨٩) . ومع أننا لا ندري بالضبط ماذا يقصد ماهر بـ « مقومات الحياة » ، فإن اعتبار « كلم » رمزاً لذلك الشيء الجوهرى « الذي لا يكون للإنسان كيان بين الناس إلا به » ، ينطوي ضمناً على تقييم إيجابي لهذه الشخصية وللسلطة الأبوية والسياسية التي تجسدها . وعلى هذا الشكل يورث ماهر نفسه في تناقض لا حل له بخصوص علاقة « كلم » بجهاز موظفي القصر ، ذلك الجهاز الذي يسيطر « كلم » بواسطته على سكان القرية ، والذي يعتبره المؤلف خبيثاً يضم موظفين يصفهم باللؤم ويرى في تصوير الفساد والتعسف الذي يمارسونه صورة « تأثير النفس رخصاً على الثورة » . فهذا التناقض يدل بوضوح على أن ماهر لم يدرك طبيعة العلاقة التي تربط « كلم » بأجهزة القصر القمعية ، فقدّم لذلك إجابة مغلوبة عن سؤاله الأساسي . أمّا الإدعاء بأن « كافكا » يثير النفوس ويحضّتها على الثورة عبر تصوير الأوضاع الفاسدة ، فهي فكرة عرفناها من كتابات ماهر حول رواية « القضية » ، مع فارق وحيد ، هو أن « الثورة » التي يحض عليها في « القصر » لم تعد إشتراكية ولا موجهة ضد نظام أشكال التبعية ، الذي تدور حوله هذه الرواية . وبذلك يبيع المؤلف الأفق الاجتماعي النقدي للرواية ، فيحصره في الرغبة في تعبئة نفس القارئ « بالثورة على الظلم والجهل والضلال » (٩٠) . وعلى هذا الشكل يفقد النقد الاجتماعي حدّته ، ذلك النقد المتمثل في « الأمل الضعيف

الذي يكنه القاصّ بأن يتعلم وراء الرواية تعرية نظام التبعيّات » .
كما يقفز المؤلف فوق الصفة المميّزة لنظام القصر - القرية ،
المتجلبّية في أن الناس المعتادين على الاضطهاد ، يتحوّلون إلى مدافعين
عن مضطهديهم ، وأنّ مجزرة تعقب كل عمل تحرري ، وهذا استشراق
للأوضاع في أنظمة الحكم الفاشيّة والشموليّة .

ولكن ماهر لم يخطئ في فهم المرامي الاجتماعيّة - النقديّة للرواية
فحسب ، بل تجاهل أيضاً الوسائل الأسلوبية ، التي يعرّي
« كافكا » بواسطتها الطابع القمعيّ لنظام القصر - القرية ، وفي مقدمتها
السخرية - التهكميّة ، التي تتمثّل وظيفتها النقديّة في تمزيق الهالة
الوهمية ، التي تصفيها شخصيات الرواية على علاقات القوة والسلطة .
« إنّ اللهجة المهيبة التي يتكلّم بها الأشخاص تنقض نفسها بنفسها من
خلال التفصيلات الكاريكاتوريّة التي تنشرها دون وعي منها بالسخرية
المشوّهة » . أمّا تصوير البؤس فلا يؤدي بحدّ ذاته وظيفة نقديّة ،
ولمّا المهمّ هي الطريقة الخاصّة التي يُصوّر بها ذلك البؤس .

وفي معرض إجابته عن سؤال : ما هو « ك » ، يقع المؤلف في
تناقضات جديدة ، لا تقلّ عن تلك التي وقع فيها عندما حاول أن يفسّر
شخصيّة « كلم » . فهو يرى في المسّاح الشابّ « ك » إنساناً « أتى إلى
مجتمع قائم بحسناته وسيئاته ، بميزاته وعيوبه ، ليحاول في ستة أيام أن
يقم لنفسه حياة فيه . . . ولكنه أخذ يحلّق بفكره إلى آفاق عالية لم يؤث
القاهرة على التحليق فيها . . . بدأ يُعمل فكره للتعمق في مقومات الحياة
في هذه القرية . . . إنّهُ يندفع إلى نوع من السلوك لا طاقة له به . .
ولهذا فهو يتورّط في الخطأ بعد الخطأ ويضلّ طريقه » (٩٢) . إنّ

« ك » إذن إنسان وليس « شيئاً » مثل « كلم » ، وهو يأتي إلى مجتمع له حسناته وسيئاته ، وكأنّ هنالك في هذه الدنيا مجتمعاً بلا حسنات وسيئات والمجتمع الذي يأتي إليه « ك » « قائم » ، وكأنّ المرء يمكن أن يأتي إلى مجتمع غير قائم ! ومع ذلك فإن تحديد طابع مجتمع « القصر » على هذا الشكل ينطوي ضمنياً على رأي مفاده أنّ على الفرد أن يقبل بكلّ مجتمع « قائم » ، مهما كان ذلك المجتمع قمعياً ، كما لا يحقّ للفرد وفقاً لهذا الرأي « أن يخلق بفكره في آفاق عالية » ، ولا أن « يعمل فكره للتعمق في مقومات الحياة » . أمّا الآفاق العالية هذه فليست في الواقع سوى الأوساط الإجتماعيّة العليا المسيطرة ، والمقصود بـ « مقومات الحياة » هي الأوضاع الإجتماعيّة السائدة . وهذا يعني أنّ ماهر ينكر على « ك » الرغبة في فهم أوضاع المجتمع الذي جاء إليه ، بحجّة أنّه يندفع بذلك إلى سلوك لا طاقة له به . . ويضلّ طريقه . وإنطلاقاً من هذه القناعة الضمنيّة يقيّم ماهر شخصيّة « ك » بشكل سلبيّ ، آخذاً عليه عدم تكيّفه مع المجتمع القائم . ولكن ألا يتناقض ذلك مع ما يقوله المؤلّف حول الفساد والتعسف السائدين في القرية ؟ هل ينبغي على « ك » أن يتلاءم مع مجتمع استبداديّ فاسد كهذا ؟ وكيف يمكن التوفيق بين وصف ماهر لمجتمع القرية بأنه « مجتمع قائم بحسناته وسيئاته ، بميزاته وعيوبه » ، وبين وصفه اللاحق للمجتمع نفسه بأنه فاسد « على نحو يثير النفس ويحضّ على الثورة » ؟

لا يرى ماهر في شخصيّة « ك » غير الصفات السلبيةّة ، فهو إنسان « ضعيف البنية سريع التعب . . يظهر ما لا يبطن ويضمّر في نفسه ما لا قبل لأحد على معرفته . وهو عنيد بغير إرادة . . وهو مكابر

ينقض كل رأي ، ويدعي أنه يعرف كل شيء وهو لا يعرف شيئاً .
صحيح أن « ك » رجل ضعيف وغير متحرر ، تشوّه الإبقاطات
الذاتية رؤيته للواقع ولذلك لذا كان لا بد من الحيلولة دون أن يتوحد القارئ
مع وعيه ، وهذا ما يفعله « الراوي » ، الذي يستخدم مختلف الوسائل
كـي يجعل القارئ يتبعد عن وعي « ك » (٩٣) . ولكن من جهة أخرى
لا يجوز لنا أن نتجاهل حقيقة أن « ك » « ك » يمتلك هالة المجدد الذي يعد
بالخلاص ، ففيه تتجسد « الحقيقة الطبيعية » ، التي تنطوي على قوة
تدميرية تتفوق مبدئياً على النظام القمعي . وكذلك يمكن ، حسب رأي
الفيلسوف (تيودور ادورنو) ، اعتبار (ك) « ضحية للفساد وللإجراميه
اللتين تمارسهما سلطة شمولية تستشرف الفاشية (٩٤) . ولذا فإن الحكم
على « ك » بصورة سلبية فقط ، ينطوي على وهم ، تماماً مثل « اختصاره
تقدمياً » . إلا أن ماهر يشير إلى « تأويلات أخرى » تحتملها شخصية
« ك » ، ومنها « أن تصرفاته المضطربة قد تكون نتيجة للظروف السيئة
التي تعرض لها » . ولكن حتى ضمن تفسير كهذا يبقى « ك » « شخصية
مضطربة » بالمعنى السيكولوجي للكلمة ، أي عصابياً . ولعلّه من المفيد
أن نذكر هنا بأن المؤلف قد نسب في مطلع مقدمته لرواية « القصر »
إلى « كافكا » نفسه « شيئاً من العصابية التي كان بعض أفراد أسرة
أبيه وأسرته أمه يعانون منها » (٩٥) . إلا أن ماهر يكتفي بالإشارة
إلى إمكان تفسير سيكولوجي ، ولا يقوم بتطوير ذلك التفسير ليصبح
مفيداً في فهم شخصية الأديب .

لم تأت التناقضات والمغالطات التي وقع فيها ماهر صدفة ، بل
جاءت نتيجة لشغرات في منهجيته النقدية ولعدم تقيده بقواعد وتقاليد

البحث العلمي والنقد الأدبيّ على سحدّ سواء ، مثل إيراد مصادر الشواهد واستيعاب نتائج الأبحاث المتعلقة بالموضوع . وفي كل الأحوال فإنّ المقدّمة التي وضعها المؤلف لرواية « القصر » تتسم بالطرح الخاطيء ، الذي يستبعد القضايا الأساسية في تفسير هذا العمل الأدبيّ ، وفي مقدّماتها إشكاليّة طريفة القصص ، التي لا بدّ من أن ينطلق منها كلّ تأمّل (٩٦) ، وهي مسألة لا يتطرق إليها ماهر البتّة . أما القضايا التي طرحها وأعطاهها أهميّة مركزيّة ، مثل : « من هو كلمّ ؟ » ومن هو «ك» ؟ ، فقد قدّم لها تفسيرات خاطئة ومتناقضة ، تفتقر إلى التماسك المنطقيّ والمفاهيم النقديّة السليمة . ومن الطبيعيّ أنّ « مقدّمة » هذا شأنها لا تسهّل استقبال العمل الأدبي المترجم إلى العربيّة ، بقدر ما تثقل كاهل ذلك الاستقبال وتزيد من احتمالات سوء الفهم .

وبالفعل فقد كانت لهذه المقدّمة غير الموفّقة ولنوعية الترجمة غير المرضية نتائجهما السلبية على استقبال رواية « القصر » ، التي لم تجد ترجمتها العربيّة الصادرة في طبعة محدودة ، صلبى يستحق الذكر على صعيد القراء أو على صعيد النقد الأدبيّ . وهذا أمر مؤسف تماماً في حالة هذا العمل الأدبيّ الهامّ ، الذي توافرت في المنطقة العربيّة شروط تاريخيّة اجتماعيّة وثقافيّة وأدبيّة مناسبة جدّاً لإستقباله بشكل أفضل . ولعلّ أوضح دليل على أنّ أعمال « كافكا » يمكن أن تستقبل في العالم العربيّ على نطاق واسع ، عندما تتوافر الترجمة الجيدة والتقديم النقديّ الصحيح ، هي قصة « المسخ » ، التي ترجمها منير بعلبكيّ عن الإنكليزيّة . فمنذ صدورها للمرّة الأولى في عام ١٩٥٧ . شهدت تلك الترجمة ثلاث طبعات ووجدت طريقها إلى جمهور عريض من القراء

العرب . ولا نرى في الواقع الاجتماعي — الثقافي العربيّ ما يحول دون أن تحظى رواية « القصر » أيضاً باستقبال مشابه . فالقراء الكثيرون الذين مارسوا تجربتهم الجماليّة مع قصة « المسخ » ، واكتشفوا أنفسهم في الموظف الصغير « غريغور زامزا » ، يستطيعون بكل تأكيد أن يجدوا أنفسهم في شخصيّة المساح « ك » دون توحّد، وأن يسقطوا نظام القرية — القصر على أوضاعهم الاجتماعيّة والسياسيّة من غير مصالحة مع تلك الأوضاع .

ه — الجدل العربي حول صهيونية « كافكا » :

بعد أن صدرت في عام ١٩٧٠ ترجمة عربيّة لرواية « كافكا » الثالثة « أمريكا » ، التي أنجزها عن الإنكليزية الدسوقي فهمي ، أصبحت روايات « كافكا » الثلاث في متناول القراء العرب (٩٧) . ثمّ شهد استقبال « كافكا » عبر الترجمة بعض الركود ، فلم يقدّم أحد باعادة ترجمة الأعمال التي صدرت عنها ترجمات عربية غير مرضية ، ولم تنتقل حركة الترجمة إلّا ببطء إلى قصص « كافكا » وكتابات الأوتوبيوغرافيّة، التي تشكّل جانباً هاماً من أدبه (٩٨). ولكن من جهة أخرى شهدت المنطقة العربيّة منذ ١٩٧١ جدلاً حامياً حول موضوع قد يبدو غريباً بالنسبة للباحث غير العربيّ ، هو علاقة « كافكا » بالصهيونية . وانقسم النقاد العرب في ذلك الجدل إلى معسكرين ، يضمّ أولهما خصوم « كافكا » ، الذين يرون فيه صهيونياً متحمساً يجب إدانته ومحاربتة ، ونجد في المعسكر الآخر مؤيدي « كافكا » ، الذين يسعون لتبرئته من تهمة الصهيونية ، بل ولأن يجعلوا منه أديباً معادياً للصهيونية واليهوديّة على حدّ سواء (٩٩) .

أثيرت مسألة علاقة « كافكا » بالصهيونية للمرة الأولى عام ١٩٧١ من قبل أنور العناني ، وعاد سعدي يوسف إلى طرحها للنقاش في العام التالي ، مدعماً وجهة نظره القائلة بأن « كافكا » صهيوني ، من خلال ترجمة مقاطع من « أحاديث مع كافكا » لـ « غوستاف يانوخ » . وفي عام ١٩٧٤ جدد فيصل دراج ومحمود موعد طرح تلك المسألة، وذلك في مقال نقدي مشترك ، أرفقاه بترجمة عربية لقصة « كافكا » : « بنات آوى وعرب »، وذلك في محاولة لتأسيس تهمة الصهيونية الموجهة إلى هذا الأديب . ولا يبحث هذان المؤلفان عن مدخل إلى فكر « كافكا » السياسي في روايات الكاتب وأعماله الرئيسية الأخرى ، بل في قصة قصيرة عنوانها : « بنات آوى وعرب » . ففيها « يخرج كافكا من عالمه الصعب ، ليعطي تلميحات مشيخة ، أي من عدم التحديد إلى التحديد ومن اللاتاريخي إلى التاريخي » (١٠٠) . ولهذا لجأ المؤلفان إلى تفسير هذه القصة ، اعتقاداً منهما أنهما يتمكنان على هذا الشكل من تحديد موقف « كافكا » السياسي من الصهيونية بوضوح . وينطلق دراج وموعد في تفسيرهما من فرضيتين : أولاها أن الكاتب « يوظف رموزه بوعي ليقول عبرها ما يريد أن يقوله » ، وثانيتهما أنه لا يمكن فهم هذه القصة إلا إذا رُبط بينها وبين « الفترة التاريخية التي عاش فيها كافكا » . وفي هذا السياق يذكر المؤلفان أن « بنات آوى وعرب » قد نشأت في نفس العام الذي صدر فيه « وعد بلفور » ، ويعبران عن قناعتهما بأن « كافكا » كان عارفاً بالسبل والمقدمات التي تسمح للصهاينة باحتلال فلسطين . ولذا فإنهما يعتبران قصة « بنات آوى وعرب » رمزاً كاملاً « للمسار المتعرج للعقيدة الصهيونية في نضالها لاغتصاب فلسطين » .

ويرى دراج وموعد أن « كافكا » يصوّر في قصته اليهود والعرب بطريقة تنسجم تماماً مع الإيديولوجية الصهيونية . فالصورة السلبية التي رسمها لليهودي سلبية في ظاهرها فقط ، لكنها تنطوي في الواقع على تعاطف معه . أما العربيّ فينظر إليه الكاتب عبر « الإيديولوجية الإستعمارية الكلاسيكية » ، حيث يقول « على لسان ابن آوى » : « ما نريده هو النظافة ، ولا شيء غير النظافة » . ففي الأدبيات الإستعمارية تسود فكرة أن الإنسان العربي قذر . (١٠١) .

ولكي يردّ المؤلفان عن نفسيهما تهمة التعسفية التي قد توجّه إليهما ، فإنهما يستعينان بكتابات « كافكا » الأوتوبوغرافية في دعم قراءتهما للقصّة . فرسائل « كافكا » إلى خطيبته « فيليثسه » تقدّم ، في رأيهما ، « صورة واضحة لفكره السياسيّ الصهيونيّ » . ومن التصريحات التي يسوقها المؤلفان باعتبارها مؤشرات مباشرة على ذلك الفكر ، تلك التصريحات التي يعلن فيها (كافكا) عن اهتمامه باللغة العبرية وبالمسرح اليهودي ، أو يعبرّ فيها عن رغبته في زيارة فلسطين . وأبرز تلك التصريحات الأوتوبوغرافية قوله في إحدى « يومياته » : « أمّا الآن فقد أصبحت مواطناً في عالم آخر ، لا بدّ وأن يكون أرض كنعان ، أرض الأمل الوحيدة بالنسبة لي ، لأنه لا توجد للبشر أرض ثالثة » (١٠٢) .

ويؤكد دراج وموعد أكثر من مرّة موضوعيتهما ، وأنهما لا يقومان بقراءة « متهمّة مسبقاً لكافكا » ، ولا يحاولان فهمه « انطلاقاً من انفعال قومي أو تعصّب فكري » ، كما يصفان منهجهما بأنّه « بنوي » . فهل تخلو الطريقة التي يتبعانها في تفسير قصّة « بنات آوى وعرب » ، التي يستخدمان بها كتابات « كافكا » الأوتوبوغرافية ، من التعسف ؟

بالنسبة للشقّ الأول من هذا السؤال فإنّ أوّل ما يلفت النظر هو جهل المؤلفين بنشوء هذا العمل وخلفياته البيوغرافية وعدد من تصريحات الكاتب الضرورية لفهمه . ومن هذه الوثائق الأوتويوغرافية رسالة « كافكا » الموجهة إلى « فيليته » بتاريخ ٣٠ أيلول ١٩١٧ ، التي يطور فيها « نموذجاً لتبرير التناقضات الذاتية ، يكشف المرء فيه من جديد تلك الطقوس التي نجدها في قصة « بنات آوى وعرب » (١٠٣) . ومن وثائق « كافكا » المهمة في هذا السياق رسالته الموجهة إلى « أوتلا » ، حيث يحاول الكاتب النبائيّ من خلال وصفه نفسه بـ « الضيع الحزين » أن يصوّر إنقسامه الذاتيّ كصراع بين النباتيّة والشرامة ، بين الطهارة والتدنيس ، بين الطبيعة الحيوانيّة التي لا تريد ولكنها محبرة » ، والطبيعة الإنسانية التي « ليست محبرة ولكنها تريد » (١٠٤) . وافهم فكرة « الطهارة » ، التي تحتل مكاناً بارزاً في « بنات آوى وعرب » ، لا بدّ من الاستعانة أيضاً برسالة « كافكا » إلى « ميلينا » ، التي يقول فيها : « نجس أنا ، يا ميلينا ، نجس ، ولذلك هذا الصباح حول الطهارة . ليس هنالك من يغنيّ أطهر من أولئك الذين في الدرك الأسفل من جهنم » (١٠٥) . أترى لو أنّ دراج وموعد اطلعا على تلك النصوص الأوتويوغرافية قبل القيام بتفسير القصّة ، هل كانا سيضعان « قصة الحيوان » التي تمثّل محاولة « لإظهار التناقض الذاتيّ كأسطورة عثور على الذات من خلال طقوس الأكل » ، بهذه البساطة في سياق الصراع العربي - الإسرائيليّ؟

ومن الأمور الملاحظة في تفسير دراج وموعد لقصّة « بنات آوى وعرب » تلك المساواة التي يمارسها بين الكاتب والشخصيّة القصصيّة .

فهما يعتبران « ابن آوى » مساوياً لـ « كافكا » نفسه ، وينظران إلى أقواله كتعبير عن آراء الكاتب الشخصية ، وذلك عندما يكتبان : « وكافكا عندما يقول على لسان ابن آوى » (١٠٦) . ولكن إذا صحّ ذلك بالنسبة لـ « ابن آوى » ، فلماذا لا يصحّ بالنسبة لباقي شخصيات القصة بما في ذلك « العربي » و « القادم من الشمال » ؟ لا شكّ في أنّ دراج وموعد لن يوافقا على ذلك ، لأنه سيغيّ تمهوي التفسير بأكمله .

في القسم المنهجيّ من مقالهما يذكر المؤلفان أنهما سيقومان « بقراءة موضوعيّة للنص . . أي فهم النصّ وتقويمه انطلاقاً من المحددات الفكرية والسياسية لهذا النص ودلالة هذه المحددات ودورها في فترة محددة تاريخياً واجتماعياً » ، كما يعلنان أنهما سيقتفیان آثار (لوسيان غولدمان) في « القراءة غير المباشرة للنص » ، أي « أخذ النصّ باعتباره نصّاً محايداً ومحاولة إنطاقة ، والبحث عن العلاقات التي تحدد بنيانه ، ثمّ الدلالة الناتجة عن دراسة هذا البنيان » . ولكن كيف يمكن التوفيق بين هذا الإعلان وبين تقريرهما منذ بداية المقالة أنّ « أدب » كافكا « يقف في قلب الفكر الرأسمالي المعاصر » ؟ أليس هذا هو « الفهم المسبق » بعينه ، الذي تتسم به « القراءة المباشرة » للنصّ الأدبيّ ؟ على أية حال فإنّ دراج وموعد لا يُنجزان التحليل البنيويّ الذي يعدان به . فهما يتجاهلان تماماً كلّ قضايا الشكل الفنيّ ، ويقصران تأملاتهما وشروحيهما على الجانب المضمونيّ ، في محاولة لإزالة تعدد دلاليّة العمل الأدبيّ سياسياً . بل إنهما يتجاهلان أبسط الإعتبارات التي لا بدّ من مراعاتها عند تفسير « بنات آوى وعرب » ، مثل حقيقة أنّ « كافكا » قد رفض أن يُطلق على قصته تسمية « أمثلة » ، كما اقترح الناشر

« مارتين بوبر » ، وأصرّ على تسمية « قصّة حيوان » (١٠٧) . ومن الأمور التي تستدعي وقفة نقدية ، الطريقة التي يوظّف بها دراج وموعد كتابات « كافكا » الأوتوبيوغرافية في عملية « البرهنة » على صهيونية هذا الأديب ، فهما يمارسان هنا « تفسيراً حرّاً غير مقنع لرسائل كافكا ويوميائه .. مكيّفين اهتمامه باليهودية وفقاً للقلب المريح الذي وضعوه » ، تماماً كما فعل أولئك الذي أرادوا تفسير أعمال « كافكا » صهيونياً ، لأسباب ودوافع مناقضه تماماً لدوافع المؤلفين العربيين (١٠٨) . ولعلّ أشدّ ما نستغربه في هذا السياق تجاهل دراج وموعد لكلّ تصريحات « كافكا » التي يمكن أن تهزّ الصورة المسبقة الصنع ، التي رسماها لهذا الأديب ، الذي يصرّان بشكل عجيب على دمغه بالصهيونية (١٠٩) . إنّه لأمر غريب حقّاً أن يتوصّل ناقدان عربيّان معاديان للصهيونية إلى نتيجة محزنة فعلاً ، هي أنّ الحماسة الصهيونية لـ « كافكا » « تستند — بلا شك — على أسس موضوعيّة ، هي حماسة كافكا للعقيدة الصهيونيّة منذ ظهورها » . ماذا يتمنى الصهاينة أكثر من أن يعطيهم خصومهم من الوطنيين العرب الحقّ في مصادرة أديب ذي مكانة عالميّة مثل « كافكا » دون قيد أو شرط ؟ !

ولكن بغضّ النظر عن هذه المسألة السياسيّة ، فإنّ التراشق بالشواهد والشواهد المضادّة ، كما يفعل دراج وموعد في مقالهما ، لا يمكن أن يؤدي إلى نتائج صحيحة ، لأنّ تلك الشواهد مُنتزعة من سياقها ، ومُفسّرة وموظّقة بشكل تعسفيّ . ولعلّ أوضح مثال على ما نعنيه ، هو ذلك الإستشهاد الذي يسوقه المؤلفان كدليل على صهيونية « كافكا » ، وقد جاء فيه : « . . أصبحت مواطناً في عالم

آخر ، لا بدّ وأن يكون أرض كنعان ، أرض الأمل الوحيدة بالنسبة لي لأنه لا توجد أرض ثالثة للبشر . لقد ورد هذا القول في آخر يوميّة « كافكا » المدوّنة بتاريخ ١/٢٢ / ١٩٢٢ ، واستشهد به دراج وموعد وسواهما من المؤلفين العرب نقلاً عن كتاب « روجيه غارودي » : « واقعية للإضفاف » وفي صورته المبتورة الواردة آنفاً (١١٠) . فمن المعروف أنّ « كافكا » يفصل في تلك اليوميّة ما يعنيه بـ « أرض كنعان » و بد « عالم آخر » ، حيث يكتب : « . . . لأنّي أصبحت الآن مواطناً في العالم الآخر هذا ، الذي تشبه علاقته بالعالم المألوف علاقة الصحراء بالأرض الزراعيّة » (١١١) . أما دراج وموعد ، اللذان استقبلا هذا النصّ في ترجمته العربيّة أو الفرنسيّة ، وليس في صورته الأصليّة ، فقد أساء فهم مضمونه ، عندما فسّراه كتعبير عن رغبة الكاتب في أن يصبح مواطناً في دولة صهيونيّة تقام في فلسطين .

وفي جميع الأحوال فإنّ المغالطات التي وقع فيها دراج وموعد خلال محاولتهما استقراء فكر « كافكا » السياسيّ ليست وليدة الصدفة ، بل ترجع إلى أسباب ، في مقدمتها عدم الإحاطة الكافية بحياة « كافكا » وأعماله وبالبحوث والدراسات المتعلّقة به . فمراجعتها الثانويّة تكاد أن تقتصر على كتابي « غارودي » و « أوزبورن » الأنفي الذّكر ، وفصل قصير من كتاب لـ « إرفين لايفريد » ، يحاول فيه أن يطبّق طريقته في التفسير الأدبي على قصة « بنات آوى وعرب » . يضاف إلى ذلك نظرة أحاديّة الجانب إلى الأدب ، يتحوّل العمل الفنيّ اللغوي بموجبه إلى مجرد اعتراف سياسيّ يُستزاع من الأديب بطريقة إتهامية ، ويجرد من أولى وأبرز صفاته وخصائصه ، ألا وهي كينونته الفنيّة اللغوية ، أي أدبيته .

ب - حل رموز :

بلغت الحملة الرامية إلى إثبات « صهيونية » « كافكا » ذروتها عام ١٩٧٩ ، وذلك في بحث قصير كتبه الناقد العراقي كاظم سعد الدين ، الذي أراد - في محاولة شاملة - تقديم الدليل على أن حياة « كافكا » وأدبه يحملان طابعاً صهيونياً . فمن خلال استعراض سريع لتاريخ الصهيونية خلال الفترة التي عاش فيها هذا الأديب ، يستنتج المؤلف أن « كافكا » قد « عاصر إذن الدعوة الصهيونية في أوجها وكان عارفاً بمراميها ، وقد انعكس ذلك في حياته الخاصة وفي نتاجه الأدبي » (١١٢) ؛ ولأنّ تزامن حياة « كافكا » مع بلوغ الدعوة الصهيونية أوجها ، يمثل بالضرورة دليلاً على أن هذا الكاتب قد اعتنق الصهيونية وسخر حياته وأدبه لخدمتها . أمّا المعالم الصهيونية في حياة « كافكا » الفكرية ، فيثبت سعد الدين وجودها بمساعدة بعض الشواهد التي استقاها من المصادر نفسها ، التي كان يفصل درّاج ومحمود وعد قد استخدمها ، وفي المقدمة منها كتاب « يا نوح » : « أحاديث مع كافكا » وكتابا « أوزبورن » و« غارودي » المشار إليهما في مكان سابق من هذه الدراسة . تلك المعالم هي : اهتمام الكاتب بفلسطين وبالثقافة اليهودية ، من قصص شعبية ومسرح ، ومواظبته على تعلّم اللغة العبرية « حتّى آخر أيامه بكلّ جدية » ، وإيمانه بخرافة الشعب المختار . ومن هذه الناحية لا يأتي سعد الدين بجديد . فالمعالم الصهيونية التي يعتقد أنّه قد أمارت اللثام عنها ، سبقه دراج وموعد وسبعدي يوسف إلى الكشف عنها . كذلك فإنّ طريقة البرهنة واحدة ؛ وتتمثّل في استخدام شواهد ومقتطفات من كتابات « كافكا »

الأوتوبيوغرافية ، التي انتزعت من سياقها . ولكن من الملاحظ أنّ التفسير في استخدام الاستشهادات يأخذ عند سعد الدين أبعاداً أكبر ، حيث يتعدّى التفسير الكيفي ، كما هي الحال عند دراج وموعد ، إلى التشويه المتعمد ، كما يتضح مثلاً من استخدام الاستشهاد المتعلق بأرض كنعان ، الذي يذهب المؤلف في تفسيره إلى أن كلمة « بشر » تعني عند « كافكا » اليهود فقط (١١٣) .

ولكن كيف ينظر سعد الدين إلى أعمال « كافكا » القصصية والروائية ؟ يرى المؤلف أنّ في تلك الأعمال « طريقة خاصّة » ، تتمثل في أنّ الكاتب يبني قصصه « في ركام من الصور والأفكار التي تبدو مشوّهة مثل أعمال بيكاسو ، غير أن فيها قصداً قد يكون فكرة أو صورة أو جملة يعرفها قارئه اليهوديّ الموجهة إليه لأنّها منتزعة من حياته وتقاليده » . أمّا الغرض من « الركام » هذا فهو إحاطة الأهداف الحقيقية للكاتب « بجوّ كثيف من الضباب » ، تماماً كما تفعل الصهيونيّة . ومثل دراج وموعد يعتقد سعد الدين أنّ « كافكا » يستخدم الرموز كوسيلة رئيسيّة لتمويه أهدافه الصهيونيّة . ولذا فهو يرى في حلّ تلك الرموز « التي أرادها في كلّ عمل من أعماله التي تنطلق من منطلق دينيّ بلا نزاع من الغاية التي يرمي إليها في خدمة الصهيونية » ، مهمّة عاجلة . وعلى هذا الأساس يلجأ المؤلف إلى تقسيم أعمال « كافكا » القصصية بطريقة لا شكّ في أنّها فريدة في البحوث العالميّة حول « كافكا » . فهو يميّز بين ثلاثة أنواع من القصص هي : « الكشف عن طريق البحث » ، و « إثارة الثقة » و « التشخيص » . في النوع الأول يقوم أبطال روايات « كافكا » وقصصه بالبحث « عن أمرٍ معيّن ، ويكشف فيه

كافكا عن فوضى عالم اليهود وعيئه الديني وجمود تقاليدهم وقيمهم التي تعارفوا عليها من أجل إشاعة روح التمرد فيهم وإقناعهم أن خلاصهم لن يتم على يدي رسول منتظر إنما عبر الجهد الإنساني» (١١٤) . ومن الأعمال التي تدخل في عداد هذا النوع روايتا « المحاكمة » و « القصر » ، وقصص : « في مستوطنة العقاب » و « الدينونة » و « المسخ » . وفي النوع الثاني من قصصه يعمل « كافكا » على « بث روح الثقة في نفوس اليهود وتقوية الشعور والوعي القومي الزائف لديهم » ، مستعملاً في ذلك وسائله الأدبية، ومستفيداً بصورة خاصة من الحكاية الشعبية وميزاتها « في توصيل فكرة مهمة في خضم ركام من الأحداث والتفاصيل » . أمّا القصص المحسوبة على ذلك النوع فهي : « تقرير مرفوع إلى أكاديمية » و « تحريات كلب » و « جوزفين وشعب الفران » . وفي النوع الثالث من قصصه يقوم « كافكا » بتشخيص الحل « وطريق المستقبل لليهود من أجل الاستيلاء على أرض فلسطين بواسطة الصهيونية ووسائلها » . ويحسب المؤلف على هذا النوع اثني عشرة قصة من بينها : « الصياد كراخوس » و « بنات آوى وعرب » و « سور الصين » و « استعدادات لحفل زواج » .

يستخدم سعد الدين في تفسير أعمال « كافكا » طريقة بالغة البساطة ، تتمثل في الربط بين العمل المفسّر وبين عناصر من التاريخ والدين اليهوديين ، دون تقديم أصغر دليل يثبت وجود تلك الصلات . فالمؤلف يزعم مثلاً أن رواية « المحاكمة » تسعى « إلى كشف حال فساد دار الحاخامية » ، وأن الكاتب استعار محكمته من « هذا المجتمع للكهنة » ، ويعزو موت « يوزف ك » إلى أن « دوره قد انتهى بالكشف عما كان

يبحث عنه . كذلك فإنّ المحاكمة برّمتها ليست في رأي المؤلف أكثر من « شبح السلطة الهاخامية » ، الذي يظهر ليلاً . بهذه البساطة اللامتناهية حلّ سعد الدين رموز « المحاكمة » ، وقدّم تفسيراً لأمر ما زال الباحثون المتخصّصون يتناقشون حول تأويلها منذ عشرات السنين . وبالبساطة نفسها فسّر المؤلف رواية « القصر » التي يصرّ على تسميتها « القلعة » ، فحلّ رمزها بأن أرجعه إلى « قلعة صهيون » ، التي ترمز في رأيه إلى إعادة النظر في الشريعة الموسويّة وتحديد العلاقة بين القلعة والقرية . أمّا وظيفة « ك » فهي « مسح القرية التي ترمز إلى الحياة الدنيا لليهود ومعرفة قوانينها وعاداتها وإيجاد نوع من العلاقة الجيدة بينها وبين القلعة التي ترمز إلى السلطة العليا ، السلطة الدينيّة اليهودية » (١١٥) .

ولعلّ طريقة سعد الدين وخلفياتها الإيديولوجيّة تتضح في أجلى صورها في تفسير القصة « في مستوطنة العقاب » ، التي يربط بينها وبين بعض التقاليد والطقوس الدمويّة المنسوبة إلى اليهود ، مثل قتل الأطفال الذكور أثناء الحرب ، وقتل الأبناء ، وتقديم أطفال في الحادية عشرة من العمر ضحايا في الأعياد اليهوديّة ، حيث يُستنزف دم هؤلاء الأطفال بواسطة ما يسمى « البرميل الإبري » ، و « يُعطى هذا الدم للكاهن أو الهاخام أو الساحر لاستخدامه في إعداد الفطائر المقدسة وعمليات السحر » . ويرى سعد الدين أن أشكال القتل الطقوسيّ هذه تمثّل الخلفيّة الدينيّة التي استلهمها « كافكا » آلة الإعدام في « مستوطنة العقاب » ، بل يذهب إلى حدّ الزعم أنّها « الصورة التي يرسمها كافكا بعينها » (١١٦) . وهكذا لم يتورّع المؤلف عن الإستعانة بإحدى

الخرافات الشيعة ، التي طالما استخدمتها الأوساط الرجعية والفاشية في أوروبا من أجل رمي اليهود بأبشع الإتهامات، وتبرير التجاوزات التي مارستها ضد الأقليات اليهودية، تلك التجاوزات التي دفعت باليهود المنصهرين في مجتمعاتهم إلى أحضان الصهيونية (١١٧). وفي هذا السياق يعتمد سعد الدين على بعض المراجع المريبة مثل كتابي : « اليهودية واليهود » لعلي عبد الواحد وافي ، و « دم لفظير صهيون » لنجيب الكيلاني ، وسواهما من المؤلفات التي لا تعادي الصهيونية باعتبارها حركة استعمارية إستيطانية عنصرية بقدر ماتعادي اليهودية واليهود (١١٨) . إن كل من يدرس كتابات « كافكا » الأوتوبيوغرافية يعلم أن لا علاقة لقصة « في مستعمرة العقاب » بأشكال القتل الطقوسي المزعومة التي يذكرها سعد الدين ، بل استقى الكاتب مادة هذا العمل الأدبي من قصة « د . ميرابو » : « في مستوطنة العقاب » (١١٩) .

وعموماً فإن آراء كاظم سعد الدين حول « رموز كافكا الصهيونية » تفتقر إلى الحد الأدنى من التماسك المنطقي والمنهجية العلمية ، ولذا فإنها لا تمثل في البحوث الدولية المتعلقة بـ « كافكا » أكثر من حالة فريدة مثيرة للدهشة والاستغراب . ولهذا السبب أيضاً لا يمكن لتفسيرات كهذه أن تشكل سلاحاً فكرياً في النضال ضد الصهيونية . فسعد الدين يسقط كلياً في المحذور المشار إليه في كلمة التحرير ، التي شرحت فيها الأسباب التي استدعت إصدار « عدد خاص عن الأدب الصهيوني » من مجلة « الأعلام » ، حيث جاء في تلك الكلمة : « لقد كنّا حذرين من الانزلاق إلى مواقف المبالغة واللاموضوعية في تفسير الأعمال

(*) الأوتوبيوغرافيا هي السيرة الذاتية .

الأدبيّة على هوانا ، وتحميلها ما لا تحتمل . كما كنّا حذرين في الوقت نفسه من السقوط في التفسيرات السهلة والمرغوب فيها . هل يمكن أن يتصوّر المرء تفسيراً أكثر سهولة وتعسفية من ذلك التفسير الذي قدّمه كاظم سعد الدين لأعمال « كافكا » ؟

ت — المدافعون :

أثارت أحادية الجانب واللاموضوعيّة والتعسفية التي طرح بها نقّاد « كافكا » تهمة الصهيونيّة ردود فعلٍ مضادّة ، وجعلت نقّاداً آخرين ينبرون للدفاع عن الأديب المتّهم . فقد عبّرت الباحثة بديعة أمين في العدد التالي من مجلة « الأقلام » عن شكّها في صحّة « حلّ رموز كافكا الصهيونية » الذي قدّمه كاظم سعد الدين ، وانتقدت الملاحظات التي صدر بها المترجم سعيد الحكيم قصّة « في مستوطنة العقاب » ، تلك الملاحظات التي تصبّ في نفس اتجاه سعد الدين ، ثم طوّرت الباحثة ردّها ، فحوّلته إلى ردّ شامل على خصوم « كافكا » ومتّهميه . أمّا آخر ردود الفعل على بحث سعد الدين فهو حتّى الآن ذلك « المحور » الذي نشرته مجلة « المعرفة » السوريّة عام ١٩٨٢ ، ويتألّف من ترجمة جديدة لقصة « بنات آوى وغرب » ، ومن ثلاث دراسات تلمّز حول علاقة « كافكا » بالصهيونية . ويتمثل القاسم المشترك بين هذه الدراسات في إنّها « تلتقي في وجهة نظر واحدة : ردّ تهمة الصهيونية عن كافكا » ، كما جاء في كلمة رئيس تحرير « المعرفة » ، الذي اعتبر سؤال : « هل كافكا إذن مفكر صهيوني ؟ » هاماً جدّاً إلى درجة تستدعي فتح « حوار عربيّ — عربيّ » . حول قضية نعتقد أنّ في إثارتها خدمة لقضيّتنا العربية الكبرى » (١٢١) . ولكن « المحور » المذكور لا يتضمّن أية

مواقف أو آراء تشكّل إضافة هامّة إلى ما أتت به بديعة أمين . فصلاح حاتم الذي أعاد ترجمة « بنات آوى وعرب » ، ووضع الدراستين الرئيسيتين في هذا « المحور » ، لم يطّلع على كتابات بديعة أمين المتعلقة بـ « كافكا » ، ولا يشير إليها مطلقاً . أمّا واسيني الأعرج ، صاحب الدراسة الثالثة ، فيكرر آراء الباحثة المذكورة بحماس شديد ، دون أن يضيف إليها شيئاً . لهذا يمكن اعتبار بديعة أمين المدافع الرئيسي عن « كافكا » ، ومناقشة آرائها على هذا الأساس .

في كتابها الذي اختارت له العنوان المثير : « هل يجب إحراق كافكا؟ » تتصدى الباحثة في البداية لاستقبال « كافكا » في العالم العربي ، فتنتقلد أننا « قرأنا عن كافكا قبل نقرأ له أو أكثر مما قرأنا له . وعرفناه من خلال عيون الآخرين . . . لم يحاول واحد منا أن يبحث عن كافكا في أعمال كافكا ، ليكتشف من ثمّ كافكا من خلال كافكا » . وقد جعلتنا تلك التبعية للتفسيرات والشروح الأجنبية نصاب « بهلع كذاك الذي تفجّره لسعة أفعى » ، حين أخذت تظهر نتائج البحوث والدراسات الصهيونية ، التي تذهب إلى أنّ « كافكا » صهيوني . هنا تنكّر النقاد العرب لـ « كافكا » ، وانضمّ بعضهم إلى « ركب حاملي راية كافكا الصهيونية » . . . ودون أن ندري ما نحن فاعلون ، وقّعنا صلب عوديتنا الفكرية للفكر الصهيوني والتخطيط الصهيوني » (١٢٢) . وتستخلص المؤلفة من الإستقبال العربي المشوّه لـ « كافكا » عبرة أساسية ، ألا وهي ضرورة الوصول إلى الحقيقة « من خلال طريق مباشرة لا عبر عيون الآخرين ورؤى الآخرين وفكر الآخرين » . لذلك استغنت السيّد أمين عن المراجع الثانوية حول « كافكا » قدر المستطاع ، « إلاّ بقدر

ما تستوجبه ضرورة التعرّف أكثر على حياة كافكا ، أو الحصول على بعض ما نقل عن كافكا من مآثرات وأقوال . ومع إقرارنا بأهمية هذا النقد ، نلاحظ أنّ بديعة أمين لا تقدّم البرهان على صحة نقدها من خلال حصر بيبليوغرافي لاستقبال أعمال « كافكا » عربياً . فالبحث البيبليوغرافي يدلّ على أنّ العرب لم يستقبلوا تلك الأعمال في بادئ الأمر عبر « عيون الآخرين » ، بل افتتحت ذلك الإستقبال من جانب عميد الأدب العربيّ وأحد كبار المفكرين العرب في هذا القرن ، ألا وهو طه حسين ، الذي تجاهلت الباحثة مقاله الهامّ حول « كافكا » . أما التبعيّة للتفسيرات الأجنبية فلم تحدث إلّا في مرحلة متأخرة ، بعد تعريب أدبيات ثانويّة مثل كتابي « غارودي » و « اوزبورن » . ومن الطريف أيضاً أنّ بديعة أمين تتجاهل كذلك كتابات مصطفى ماهر ، مع أنّ هذا الرجل قد لعب كناقذ ومترجم دوراً هاماً في استقبال أعمال « كافكا » عربياً . أين هي إذن « عيون الآخرين ورؤى الآخرين » ؟ كما لا بدّ لنا من ملاحظة أنّ بديعة أمين لا تنفذ في نقدها إلى الخلفيات التاريخيّة ، أي الاجتماعيّة – الثقافيّة والسياسيّة ، التي أدت إلى ذلك الإستقبال المشوّه ، الذي شهده « كافكا » في المنطقة العربيّة ، فظلت أسيرة الطرح الذي وضعه خصومها . فقد انحصر إهتمام الطرفين المتخاصمين في مسألة واحدة ، هي مسألة ما إذا كان « كافكا » صهيونياً « بالفعل » . ولا يطرح الطرفان هذا الموضوع انطلاقاً من إهتمام أدبيّ – جماليّ ، وإنما بدافع سياسيّ بحث . فبديعة أمين ترى أيضاً أنّ الصراع العربيّ ضدّ الصهيونيّة ، الذي يمتدّ إلى المجال الفكري – الثقافي ، يجعل من الخطورة بمكان أن يتطوّر بعض الكتاب العرب « بضمّ شخصيّة

أدبية ذات مكانة عالمية هامة إلى صفوف الصهيونية». وما يزيد من خطورة هذا الأمر ، حسب رأي الباحثة ، كون أدب « كافكا » يحتوي على ما « يقف نقيصاً صارخاً لأهم مقولات وركائز الفكر الصهيوني . وهكذا . فإننا بوضعنا كافكا في صفوف الأدباء الصهاينة ، نكون قد أسدينا خدمة مجانية للصهيونية » (١٢٣) .

تدافع بديعة أمين عن وجهة نظرها هذه على جبهتين وضد طرفين يزعمان ، وإن يكن من مواقع مختلفة ، أن « كافكا » كاتب صهيوني . الطرف الأول عربيّ يتمثل بشكل خاص في كاظم سعد الدين ، أما الطرف الثاني فصهيونيّ يقف على رأسه صديق « كافكا » الحميم « ماكس برود » . ولذا فمن الطبيعي أن تتصدى الباحثة لآراء هذين الرجلين . أما بالنسبة لسعد الدين فهي ترى في محاولة « حل رموز كافكا الصهيونية » عملية « توجيه تهمة مع سبق الإصرار » ، فما يقوله عن أوضاع اليهود والحركة الصهيونية خلال حياة « كافكا » ، « لا يبدو أن له علاقة بالخلفية الأساسية التي يستند إليها الواقع الموضوعي الذي أطرت حياة كافكا منذ طفولته ، وفجّر ذلك الأدب الكافكاوي » (١٢٤) . أما المنهج المستخدم من قبل ذلك الناقد في تفسير أعمال « كافكا » فهو في رأي السيدة أمين ميكانيكي غير جليّ ، يقوم على « انتزاع المفردة اللغوية الواحدة من الإطار العام للنص وتجريدها من ارتباطها بنسيج النص بكامله ، ومن دلالاتها الفكرية والفلسفية واللغوية والاجتماعية المستمدة من موقع النص نفسه » (١٢٥) . ولكن بدلاً من أن تُرجع الباحثة نقدها الصائب هذا إلى الخلفيات الأيديولوجية والتاريخية ، التي قادت سعد الدين وسواه من النقاد العرب إلى الوقوع في تلك التقديرات

الخاطئة لأعمال « كافكا » ، فإنها تكتفي برّد ذلك إلى كون هؤلاء النقاد لم يفهموا التناقض الكبير القائم بين اليهوديّة باعتبارها « قضية روحانيّة دينيّة صرفة وبين » الصهيونيّة كمحرّكة علمانيّة دنيويّة ذات أهداف سياسية استعماريّة . « ليس كلّ من يدرس اللاهوت اليهوديّ والفلسفة اليهوديّة - اللغة العبريّة صهيونياً ، وليس نادراً أن يكون العكس صحيح » (١٢٦) . ومع أنّه ما من وطنيّ عربيّ يمكن أن يختلف مع السيدة أمين في ضرورة التفريق بين اليهودية والصهيونيّة ، فإنّ هذه المسألة لا تفسّر سوى جزء يسير من سوء الفهم المروّع ، الذي نجمه عنه سعد الدين .

أمّا « ماكس برود » فتبدي الباحثة شكوكاً عميقة تجاهه كناشر ومفسّر لأعمال « كافكا » . فهي لا تستبعد أن يكون كناشر قد تلاعب بالنصوص التي عهد به صديقه إليه ، وتتساءل : « إذا كان برود قد سمح لنفسه بأن يحذف فقرات معيّنة من اليرميات ، لأنّه لم يفهمها أو لأنّها لم ترق له لسبب أو لآخر ، أليس من المحتمل أن يمنح نفسه حريّة أوسع فيتدخل بشكل آخر في مخطوطات كافكا ؟ » (١٢٧) . ولكن هذا التشكيك في أمانة « برود » العلميّة لا يستند إلى أساس علميّ كافٍ ، فالمؤلفة تحمّل أنّ هناك تلاعباً ، دون أن تتمكن من تحديد مواضع ذلك التلاعب المزعوم وماهيته ، ودون أن تسوق نتائج الأبحاث الفيلولوجيّة النصيّة ، التي تنتقد طريقة « برود » في نشر مؤلفات « كافكا » . ألا يمثّل ذلك إنحداراً إلى مستوى « الاتهام مع سبق الإصرار » الذي عابته السيدة أمين على خصمها سعد الدين ؟ فمن السذاجة الاعتقاد أنّ « برود » يمكن أن يلجأ إلى التصرف بنصوص أديب سلّطت عليه

أنظار آلاف الباحثين والنقاد. مثل « كافكا » . وقد أثبتت الجهود
 الفيلولوجية — النصية اللاحقة ، التي بُدلت بمناسبة إصدار « الطبعة
 النقدية » لأعمال « كافكا » ، « مدى الاحترام العميق الذي تعامل به
 ماكس برود مع نصوص صديقه » (١٢٨) . إن من يوجه إتهاماً
 خطيراً كهذا الإتهام الذي وجهته السيدة أمين لـ « ماكس برود » ،
 لا بدّ له من أن يقدم ، أدلة كافية وملموسة تسوّغ مثل هذا الإتهام ،
 وهذا ما لم تفعله الباحثة . ولكن ماذا عن « برود » المفسّر والشارح ؟ ترى
 بديعة أمين. أنه ينطلق في تأويله لأعمال « كافكا » من « منطق ذاتي » : منطق
 صهيوني ، مستهدفاً توظيف أدب كافكا لأغراض الحركة الصهيونية .
 ودليل ذلك هو أن « برود » لم يقدم « كافكا » « داخل بزة صهيونية »
 إلا في كتابه « إيمان وتعاليم فرانتس كافكا » الصادر عام ١٩٤٨ ، أي
 بعد أن أخذ « كافكا » يحتلّ مكاناً متزايد الأهمية والتأثير في الأدب
 العالمي . ولكن « برود » فشل في تقديم دليل ماديّ واحد « على تحوّل
 كافكا بعد موته إلى الصهيونية » . وترى المؤلفة أن رغبة « كافكا »
 في السفر إلى فلسطين ، التي اعتبرها الكثيرون دليلاً على ميول
 صهيونية عند هذا الأديب ، قد كانت من اختلاق « برود » في إطار
 سعيه لأن « يحشر كافكا في صفوف الصهاينة ، بأيّ ثمن » (١٢٩) .

وبينما ترفض بديعة أمين وجهة نظر « برود » القائلة بأن « كافكا »
 يعالج في كل كتاباته الإشكالية اليهودية ، فإنها ترى بالمقابل أنه لا يعالج
 تلك الإشكالية إلا في عدد قليل من أعماله مثل قصتي : « تحريات
 كلب » ر « بنات آوى وعرب » . وإذا ما تفحص المرء هاتين القصتين
 يجد أن الكاتب يكيل فيهما لليهود « من النقد والتجريح والأوصاف

الناية ما لا يمكن إلا أن يستنزل عليه لعنة الصهيونية . لذلك يقع « برود » في تناقضات واضحة « مع نفسه ومع فلسفة كافكا » ، حين يحاول أن يفسر أعمال « كافكا » ذات البعد الإنساني الشمولي تفسيراً دينياً - يهودياً . وأوضح مثال على ذلك ، حسب رأي المؤلفة ، هو تفسير « برود » لرواية « القصر » ، حيث يعتبر المسّاح « ك » تجسّيداً « للتفرّد اليهودي والخصوصيّة اليهوديّة ورمزاً للإنسان اليهودي في المعاناة والإضهاد والرفض » . وخلافاً لهذا التفسير ترى السيدة أمين أن « ك » لا يشكّل نموذجاً يهودياً خاصاً بل نموذجاً إنسانياً عاماً ، كما ترفض محاولة « برود » جعل تفسيره اليهودي « موازياً للتفسير الإنساني » . فتفسير كهذا لا يتناقض مع النزعة الإنسانية الشموليّة عند « كافكا » فحسب ، بل يتناقض أيضاً مع الفكر الصهيوني نفسه ، « الذي يصرّ دوماً على الفصل بصورة قاطعة بين اليهود وبين الإنسانية جمعاء » (١٣٠) .

إنّ مسألة ما إذا كان « كافكا » أديباً صهيونياً لا يمكن الإجابة عنها ، في رأي بديعة أمين ، بشكل صحيح إلا من خلال أعمال « كافكا » نفسها ، التي تدعو الباحثة إلى تفسيرها « من داخلها هي من خلال أعماق كافكا . . من خلال تأزماته وعلاقته بالمجتمع . . من خلال التوغل في عوالم كافكا التي أفرزتها الضغوط الإقتصادية والاجتماعيّة . . » . وبذلك تؤيد أمين تفسيراً ضمّنياً وسوسيلوجياً في آن واحد . وهما طريقتان متباينتان تماماً في التفسير الأدبي ، مما يجعل من إيرادهما في سياق واحد خلطاً طرائقياً مردّه كون السيدة أمين باحثة سياسية في المقال الأول ، وليست ناقدة أدبيّة يستطيع المرء أن يطالبها بمنهج نقدي رصين متماسك . وفي جميع الأحوال فقد تعمقت المؤلفة في أعمال

« كافكا » على طريقته الخاصة ، وتوصلت إلى أنه لا يمكن بحال من الأحوال إعتبار هذا الكاتب أديباً صهيونياً ، وذلك لأسباب عديدة أهمها اختلافه عن الأدباء الصهاينة من حيث الأسلوب ورؤية العالم والمجتمع والموضوعات والنظرة إلى اليهود . فأسلوب « كافكا » يتميز ، « بالغموض المطلق الذي لا يسمح بتسرّب قطرة ضوء » ، في حين أنّ الأدب الصهيونيّ « وسيلة إلى هدف واضح » ، وللأدب الصهيوني مواضيعه الرئيسية الخاصة مثل : النفي من فلسطين والشتات والأرض الموعودة واللاساميّة ، وهي مواضيع لم يعالج « كافكا » في أعماله أيّاً منها . ويقدّس الأدباء الصهاينة في كتاباتهم اليهود عموماً ، أما « كافكا » فيعكس في أدبه « لا انتمايته لهم » ، بل « لا يترك فرصة تمرّ دون أن يوجّه لهم النقد وما يعكس احتقاراً لا حدود له » (١٣١) . في هذا تستند بديعة أمين إلى قصة « تحريات كلب » ، فتورد بعض أقوال الكلب ، التي ترى أنها تعبّر عن آراء « كافكا » في اليهود ، تماماً كما اعتقله درّاج وموعد أنّ أقوال « ابن آوى » العجوز تمثل تعبيراً عن آراء « كافكا » الشخصية ، على ما ينطوي عليه ذلك . من خلط بين الكاتب وإحدى شخصيات العمل الأدبي (١٣٢) .

تتخذ بديعة أمين في الجدل العربي حول علاقة « كافكا » بالصهيونية موقفاً يتناقض تماماً مع موقف خصوم « كافكا » من النقاد العرب : فبينما يعتبره هؤلاء أديباً صهيونياً متحمساً ، يريدون فضحه ومحاربته ، ترى المؤلفة فيه أديباً لا يعادي الصهيونية وحدها بل يعادي اليهوديّة أيضاً . ولكن التضادّ في مواقف الفريقين سطحيّ وظاهريّ في حقيقة الأمر ، بل لهما يمثلان وجهين لعملة واحدة ، ولا يمكن لتناقضهما

الظاهريّ أن يخفي ما بينهما من عناصر مشتركة ، فالمنطلق النظري واحد ، وطبيعة الإهتمام بـ « كافكا » واحدة في الحالتين ، فهي سياسية وليست جمالية . وهذا الإقتراب السياسيّ المحض من « كافكا » يؤدي إلى تضيق زاوية الطرح ، وجعله مبتوراً ومحصوراً في مسألة ما إذا كان الكاتب صهيونياً « حقاً » . وقد كان من نتائج ذلك الطرح المبثور حصر النقاش الدائر حول « كافكا » في بعض الجوانب المضمونه لبعض قصصه ، وصرف النظر عن القسم الأعظم من أعماله . لقد فات خصوص « كافكا » والمدافعون عنه على حدّ سواء ، بالرغم من كلّ المزاعم المغايرة ، أن هذا الكاتب ليس بالفيلسوف ولا بالمفكر السياسي بل هو أديب بالدرجة الأولى ، ويجب التعاطي مع أعماله باعتبارها نصوصاً لغوية فنية ، لا اعترافات سياسية مغلفة . وبالطبع فإنّ هذا لا يعني نفي الطابع التاريخيّ عن أعمال « كافكا » ، بل يعني التأكيد على ماهيتها الأدبية الجمالية ، التي تستدعي الإقتراب منها بمنهج نقديّ — أدبيّ متكامل ، وعلى أنّ اختصارها إلى مضامين سياسية أمر غير مقبول ، ولا بدّ أيضاً من ملاحظة أنّ ما أعلنته بديعة أمين من عزم على التوجّه إلى أعمال « كافكا » باعتبارها « وحدها المرجع الذي يمكن أن يعوّل عليه » ، لم يُمارس بشكل سليم يتناسب مع شموليّة العمل الأدبيّ . فـ « الدراسات التحليليّة » التي قدّمها المؤلفة حول قصص : « في مستوطنة العقاب » و « الجحر » و « تحريات كلب » و « بنات آوى وعرب » ، لم تخرج عن إطار الطرح المبثور ، الذي لا همّ له سوى البحث عن مواقف سياسية في العمل الأدبيّ ، وسط تجاهل تامّ للنوعية الجمالية ، التي هي أوّل مميزات هذا العمل . لذلك لا نستغرب أن تختتم بديعة أمين وتحليلاتها

هذه بالتساؤل : « وأخيراً . . ألا يبدو أننا نستطيع أن نتصور بالتالي ، أن بالإمكان توظيف أدب كافكا لصالحنا ، في معركتنا الفكرية مع الصهيونية ؟ » (١٣٣) . وبعد :

يتواصل الجدل العربي حول صهيونية « كافكا » منذ أكثر من عقدين من الزمن ، وبالرغم من فترات الانقطاع التي شهدتها ، لا يمكن إعتباره في حكم المنتهي . وقد شارك في هذا النقاش عدد لا يستهان به من النقاد والكتاب المعروفين ، الذين ينتمون إلى تيارات ومشارب فكرية وسياسية مختلفة ، وتلك ظاهرة فريدة حقاً في تاريخ استقبال « كافكا » عالمياً (١٣٤) . ونودّ في ختام استعراضنا لذلك الجدل أن نبدي حوله الملاحظات التقديمية التالية :

١ - لقد تمحور ذلك النقاش حول إشكالية قليلة الأهمية وهامشية من منظور علم الأدب ، الذي يسعى إلى دراسة الأعمال الأدبية وتفسيرها ، باعتبارها نصوصاً لغوية فنية ، في كليتها وشموليّتها ، ولذلك جاءت محصلة ذلك النقاش ضحلة وكانت نتاجاً عديمة الأهمية . فالإجابة عن سؤال ما إذا كان « كافكا » صهيونياً أم لا ، أمر لا يقدم ولا يؤخر كثيراً من زاوية علم الأدب والنقد الأدبي ، الذي لا تهتم آراء الأديب ومواقفه السياسية ، إلاّ بقدر ما تساعد على فهم الأعمال الأدبية وتفسيرها . أمّا « كافكا » فلم يكن أديباً سياسياً بالمعنى المألوف للكلمة ، ولم تكن له آراء ومواقف سياسية يمكن اعتبارها مقياساً لتقييم أدبه ، أو مفتاحاً لفهمه ذلك الأدب . وحتى إذا وجدت مواقف كهذه ، فإنّ تاريخ الأدب العالمي حافل بالأمثلة على كتاب لهم مواقف سياسية رجعية . ولكن أعمالهم الأدبية كانت على درجة كبيرة

من التقديمية ، والعكس صحيح . فما أكثر الأدباء التقدميين فكراً ،
الرجعيين فنياً ١ -

٢ - ولكن حتى إذا نظرنا إلى النقاش المذكور ضمن سياق الطرح
المقلوب الذي حدّده المشاركون فيه ، نجد أن هذا النقاش كان متخلفاً
عن المستوى الذي بلغته الدراسات والبحوث الدولية حصول « كافكا » ،
ولم يقدم مساهمة تستحق الذكر في توضيح علاقة كافكا الفصامية
باليهودية والصهيونية . ولعل أحد أسباب ذلك هو حقيقة أن القسم
الأعظم من المشاركين في ذلك الجدل غير مؤهل للخوض فيه ، لأنّه
تنقصه الإحاطة بالأدب الألماني الذي تنتمي إليه أعمال « كافكا » ،
وبالمجتمع والثقافة الألمانيين ، باعتبارهما الأرضية التاريخية الواقعية
لتلك الأعمال . كما لم يتوافر لدى معظم المناقشين الشرط اللغوي ،
أي التمكن من اللغة الألمانية ، الذي يتيح لهم الإطلاع على كتابات
« كافكا » في صورتها الأصلية ، والوصول إلى البحوث والدراسات
الألمانية المتعلقة بهذا الأديب . ولكن من الملاحظ أيضاً أن علماء
اللغة الألمانية وآدائها من العرب لم يلعبوا سوى دور هامشي في نقاش
يدور حول أديب ناطق بالألمانية . كما يلاحظ أن مصطفى ماهر ،
الذي لعب كمبرجم ومقدم دوراً أساسياً في استقبال « كافكا » عربياً ،
قد لاذ بالصمت ، وتجاهل النقاش بأكمله . لقد قصّر « المترجمون » العرب
في ممارسة إحدى مهامهم الرئيسية ، ألا وهي التصديّ لحالات سوء
الفهم عبر - الثقافي ، كالحالة التي يمثلها الجدل العربي حول
صهيونية « كافكا » .

٣ - إن الطرح المشوّه الذي اتصف به ذلك الجدل ، وحالات

سوء الفهم المروّعة التي ظهرت خلاله : ليست بحال من الأحوال وليدة الصدفة ، بل لا بدّ من النظر إليها على خلفيّة الصراع العربي - الصهيونيّ ، وامتداد ثقافي لذلك الصراع . فالصهيونية تخوض صراعها ضد العرب في مختلف المجالات ومن بينها المجال الأدبيّ . وقد تنبّه العرب إلى هذه المسألة . فأخذوا يدرسون الأدب الصهيونيّ بصورة نقدية . من أجل الكشف طابعه عن العنصري الشوفيني . وإذا كان استقبال « كافكا » عربياً قد جرّ إلى ساحة الصراع هذه ، فقد كان من أسباب ذلك محاولات الصهيونيّة الإستفادة من شهرة « كافكا » الدوليّة الهائلة لأغراضها الدعائية . وعلى هذه الخلفيّة السياسيّة المشحونة بالتوتر ، شهد استقبال « كافكا » في العالم العربيّ استقطاباً بين خصوم « كافكا » وأنصاره : ولم يبق مجال للمواقف والتفديرات الدقيقة .

٤ - إلا أنّ للجدال العربيّ حول صهيونية « كافكا » دلالة كبيرة في مجال آخر . فهو يقدّم مثلاً حياً على صحة المقولة التي تذهب إلى أنّ استقبال العمل الأدبيّ الأجنبيّ « يتوقف على الطرفين : المرسل والمستقبل في هذه العملية على حدّ سواء » ، وأنّ « التأثيرات التي تتجاوز الحدود القوميّة واللغويّة لا تتم وفقاً لشروط الأدب المرسل وحده ، بل وفقاً لحاجات الأدب المستقبل أيضاً » (١٣٥) . كذلك فإنّ حالات سوء الفهم المروّعة ، سواء تمثّلت في التعسف المتطرفة التي فسّرت بها قصص « كافكا » أم في التقييم الخاطيء لشخصية هذا الأديب ، قد جعلت من ذلك الجدال مثلاً صارخاً على الإستقبال الفاشل للأدب الألمانيّ في المنطقة العربيّة . ولكنّ لهذا الفشل مغزاه أيضاً . ففيه يتجسّد انتقام ثقافة معرّضة للتغلغل من ثقافة متغلّغلة (١٣٦) .

هاينريش بول أو الاستقبال المتعثر*

١ - شهرة بلا استقبال

في العاشر من شهر كانون الأول (ديسمبر) من عام ١٩٧٢ نقلت وكالات الأنباء العالمية إلينا خبراً مفاده أن كاتباً ألمانيا يدعى (هاينريش بول) قد مُنح جائزة نوبل للآداب . وكالعادة نزل المهتمون بالأدب في العالم العربي إلى المكتبات وسألوا عن أعمال هذا الأديب المترجمة إلى العربية . ولكن الجواب كان مخيباً للآمال ، فأنشد لم تحو المكتبة العربية كتاباً واحداً لهاينريش بول . فالرجل كان غير معروف ، وقد سمع به الناس في العالم العربي نتيجة لحصوله على جائزة نوبل للآداب ، لا قبل حصوله على تلك الجائزة . وكان من نتائج منحة الجائزة أن استيقظ الفضول العربي فيما يتعلق بأدبه ، وتولدت الرغبة في الاطلاع على ذلك الأدب ، أو على شيء منه على الأقل . وانهاالت الأسئلة على المختصين الأديب الألماني تريد معلومات عن هاينريش بول ، وتجنباً للحرج قامت إحدى المجلات الأسبوعية المصرية بإصدار ملحق صغير عن الأديب الألماني الذي كرمته لجنة جائزة نوبل . تم طوي الملف ، ووجه المهتمون بالأدب اهتمامهم إلى مواضيع أخرى أقل توليداً لمشاعر الاحباط . فما الفائدة من أن تواصل الاهتمام بأديب أجنبي لا تجد في المكتبات العربية شيئاً من إنتاجه ؟ ! وانتهت القضية عند هذا الحد ، ولم تدفع

(*) أضيف هذا الفصل القصير إلى الدراسة عام ١٩٩٢ .

مناسبة منح جائزة نوبل للآداب أياً من المترجمين العرب الذين يعرّبون عن الألمانية أو عن لغات وسيطة ، لأن يترجم إحدى روايات هاينريش بول أو مجموعاته القصصية ، مثلما حدث بعد أن منحت الجائزة نفسها للأديب العربي المصري نجيب محفوظ . فقد أدى ذلك إلى موجة حقيقية من ترجمة أعماله إلى الألمانية (١) .

ومرّت السنين دون أن يطرأ على استقبال أدب بول في العالم العربي أي جديد ، إلى أن جاء السادس عشر من تموز (يوليو) ١٩٨٥ ، الذي نقلت فيه وكالات الأنباء العالمية إلينا خبراً آخر متعلقاً بهينريش بول . لقد كان خبر وفاته (٢) . ومرة أخرى سأل القراء العرب عن روايات أو مجموعات قصصية مترجمة إلى العربية ، ومرة أخرى كان الجواب : ليس هناك شيء . وللمرة الثانية شعر المترجمون والمختصون في الأدب الألماني بالخرج ، وقد كنت شخصياً واحداً من هؤلاء ، فأخذ بعضهم يفكرّ جدياً بترجمة شيء من أدب هاينريش بول ، وقد تقدمت إلى إحدى دور النشر باقتراح ترجمة رواية «وجهات نظر مهرج» ، التي تعتبر من أجمل روايات هاينريش بول ، وقدّمت للناسر المذكور نموذجاً مترجماً من تلك الرواية ، لكنه اعتذر عن تكليفي بالترجمة ، بحجة أن نقد الكنيسة الكاثوليكية الألمانية الذي تنطوي عليه تلك الرواية أمر غير مرغوب فيه . ولكن يبدو أنه قد كان بين زملائي من هو أكثر شجاعة وتوفيقاً مني . ففي عام ١٩٩٠ صدرت ضمن منشورات وزارة الثقافة السورية ترجمة عربية لرواية هاينريش بول « الشرف الضائع لكاتارينا بلوم» ، وقد أنجزت تلك الترجمة عن الألمانية نوال حنبلي ، وهي مترجمة كانت قد درست اللغة الألمانية وآدابها في جامعة القاهرة ، وتملك خبرة طويلة في مضممار الترجمة (٣) . وتفاءلنا آنذاك وقلنا: لقد تمّ

الاختراق ، وتجاوز استقبال أدب هاينريش بولّ في العالم العربي عنق الزجاجة . ولكن تفاؤلنا كان مبكراً . إذ لم يعقب تعريب رواية « كاتارينا بلوم » ترجمة أية روايات أو مجموعات قصصية أخرى لهاينريش بولّ . بل امتدّ الشعور بالاحباط إلى المترجمة نوال حنبلي نفسها ، لا لسبب شخصي ، بل لأسباب عامة ونمذجية ، طالما واتدت مشاعر الإحباط في نفوس المترجمين العرب ، وأدت إلى تهقير حركة الترجمة في الوطن العربي وركودها . ويأتي على رأس تلك الأسباب تدني مكافآت الترجمة بصورة مريعة . فالترجمة الأدبية نشاط ذهني إبداعي يتطلب درجة عالية من التأهيل اللغوي والثقافي ، وموهبة لغوية أسلوبية رفيعة . أما الأجور أو المكافآت التي تقدمها دور النشر العربية ، رسمية كانت أم خاصة ، فلا تتناسب بحال من الأحوال مع نوعية الجهد الذي يبذله المترجم الأدبي وحجمه . ولذلك لا عجب في أن يشعر المترجم الأدبي بالاستياء والغبن ، وأن يبتعد كثير من الأشخاص الذين تتوافر لديهم الكفاءة الترجمية عن مضمار الترجمة . ومن العوامل التي تنشر مشاعر الاحباط في نفوس المترجمين طول المدة التي يقبعتها المخطوط المترجم قبل أن يرى النور ، وهي مدّة كثيراً ما تزيد على خمس سنوات . فالمترجم قد يرضى على مضض بغياب الحافز المادي المتمثل في مكافأة مناسبة ، لقاء أن يتمتع بالحافز المعنوي ، المتمثل في أن يرى الكتاب الذي بذل جهداً كبيراً في ترجمته ، قد صدر وأصبح في متناول المتلقين . أما أن يُحرّم المترجم من الحافزين المادي والمعنوي معاً فهذا يؤدي بالضرورة إلى تثبيط همّة المترجم . بل وإلى إقلاعه عن الترجمة برمتها .

٢ - رواية « الشرف الضائع »

مهما يكن من أمر فإن « الشرف الضائع لكاتارينا بلوم » هي رواية هاينريش بول الوحيدة (حتى الآن) ، التي قُيِّض لها أن تترجم إلى العربية . ترى لماذا وقع اختيار المترجمة على هذا الرواية بالتحديد ، ولم يقع على رواية أخرى من روايات هاينريش بول العشر ؟ أهو موضوع هذا الرواية ، وهو موضوع معاصر ذو راهنية كبيرة في ألمانيا وخارجها ، أم هو المستوى الفني الجمالي للرواية ، أم هو الحجم المعقول ، هو ما حمل المترجمة على انتقاها ؟ في المقدمة التي وضعتها للترجمة العربية لم تشر نوال حنبلي إلى تلك الاعتبارات ، ولكنها استهلت تلك المقدمة بالقول : « اعتُبرت رواية « شرف كاتارينا بلوم الضائع » من أجمل وأشهر روايات الكاتب هاينريش بول » (٤) . وبذلك أوحى لنا المترجمة بأن وراء اختيارها اعتبارين ، اعتبار فني ، هو جمال الرواية ، واعتبار استقبالي ، هو شهرتها . ولكنه المترجمة ما لبثت أن أضافت إلى هذين الاعتبارين اعتباراً ثالثاً ، هو اعتبار مضموني يتعلق بمحتوى الرواية ، إذ قالت : « وهي - أي الرواية - تتناول الأجواء غير الإنسانية المفعمة بالعنف التي نشرتها أوساط اليمين وصحافتها ، والطرق التي تلجأ إليها صحف الإثارة » . ترى ما أهمية هذا الموضوع ، وما هي الراهنية التي يتمتع بها في المجتمع العربي ؟ هل يلجأ اليمين العربي وصحافته إلى الأساليب نفسها التي يلجأ إليها اليمين الألماني؟ وهل بوسع المثقفي العربي لهذه الرواية أن يسقط مضمونها على واقعه الاجتماعي والسياسي ، وأن يرى نفسه في هذه المرأة الأجنبية ؟ إنها أسئلة نكتفي بإثارتها .

أما من الناحية الفنية فلا خلاف على أن « كاتارينا بلوم » رواية

جميلة ومتقدمة فنياً ، ولكنها ليست أجمل روايات هاينريش بول ولا أكثرها تقدماً . إن شهرتها واستقبالها الواسع النطاق لا يرجعان إلى نضجها الفني — الجمالي . بقدر ما يرجعان إلى سخونة الموضوع الذي تعالجه . نقول ذلك كي لا يحصل أي سوء تقدير لأدب هاينريش بول ومستواه الفني . ولكي لا يصاب المتلقي العربي ، الذي يحمل في ذهنه صورة هاينريش بول الحائز على جائزة نوبل للآداب . بخيبة أمل . إن لهاينريش بول روايات وقصصاً تفوق « كاتارينا بلوم » جمالاً وأهمية ، نذكر منها « بليارد في التاسعة والنصف » و « وجهات نظر مهرج » و « صورة جماعية مع سيدة » . . . ولكن في كل الأحوال فإن « كاتارينا بلوم » رواية جميلة ومشهورة ، وتستحق أن تترجم إلى العربية . إلا أن حسن اختيار العمل الأدبي المترجم لا يضمن له نجاح الاستقبال . فهذا النجاح يتوقف بصورة رئيسية على جودة الترجمة ، ونعني بذلك أمرين : أولهما التناظر أو التكافؤ الدلالي المعنوي بين النص المترجم والنص الأصلي ، بحيث تؤدي الترجمة ما في النص الأصلي من معانٍ ودلالات بصورة أمينة ودقيقة . وثانيهما أن تصاغ الترجمة بأسلوب يقترب من أسلوب النص الأصلي قدر المستطاع ، ويستفيد من الإمكانيات التعبيرية للغة الهدف ، أي العربية في هذه الحالة ، بحيث يظن المتلقي أنه يستقبل نصاً أدبياً أصلياً ، لا نصاً مترجماً . وهذا ما تطلق عليه تسمية التقارب الأسلوبي الجمالي بين الترجمة والأصل .

ما من شك في أن تلبية هذين المعيارين اللذين تقاس بهما جودة الترجمة الأدبية أمر بالغ الصعوبة . فإذا كان المترجم شديد الأمانة للنص الأصلي ومعانيه . فانه قد يبتعد عن الأداء الأسلوبي المناسب بلغة الهدف ، وإن

تمادى في مسامرة لغة الهدف وإمكاناتها الأسلوبية ، فإنه قد « يحون » النص الأصلي . ويتنتج نصاً أدبياً جديداً . إن المترجم الأدبي كمن يمشي فوق « الصراط » أو يرقص عن الحبل . فالى أية درجة أجادت المترجمة نوال حنبلي هذا النوع من المشي أو الرقص ، عندما نقلت إلى العربية رواية « الشرف الضائع » ؟

لا تشير المترجمة في المقدمة التي زوّدت بها هذه الرواية إلى طريقة الترجمة ، ولا إلى المشكلات التي اعترضتها أثناء قيامها بالترجمة . إلا أننا نجد في تلك المقدمة موضعاً جاء فيه : « على أنه لابد من التنويه إلى أن الأديب هاينريش بول قد تعمّد صياغة روايته وفق أسلوب تقارير الشرطة ، فجاء أسلوبه بعيداً عن الصنعة الأدبية والعناية بجمال العبارة » (٥) . إن ما تقوله المترجمة هنا ينطوي في الحقيقة على نقد ضمني للأسلوب الذي كتبت به رواية « الشرف الضائع . . . » ، ومفاد هذا النقد أن ذلك الأسلوب لا يتحلّى بسمي « الصنعة الأدبية » و « جمال العبارة » ، اللتين ينبغي أن يتحلّى بهما العمل الأدبي الجيد . ولكأن المترجمة تعتذر سلفاً من القارئ على بعد الترجمة عنهما . فلسان حالها يقول : هذا ذنب هاينريش بول وليس ذنبي . إنني أخالف المترجمة جذرياً فيما يتعلق بتقييم الأسلوب واللغة اللذين استخدمهما هاينريش بول في « الشرف الضائع » ، فهذه اللغة مناسبة تماماً لموضوع الرواية ومعبرة عنه خير تعبير . فهاينريش بول يصوّر في هذه الرواية ممارسات بوليسية ، ويوضح لا إنسانيتها ووحشيتها من خلال لغتها البيروقراطية

القمعية الفظة ، ويصور دور الصحافة الجماهيرية الرخيصة ، التي انحدرت باللغة إلى الدرك الأسفل ، وحولتها إلى وسيلة للتضليل والإثارة والافتراء والتحريض وتدمير حيوات الناس . إنّ الابتعاد عن « الصنعة الأدبية » وعن « جمال العبارة » في هذه الرواية ليس مأخذاً على هاينريش بول ، بل ميزة أسلوبية تسجل لصالحه (٦) .

مهما يكن من أمر فإنّ ما يعيننا في المقام الأوّل هو مسألة هل قامت المترجمة بتعريب رواية « الشرف الضائع » بطريقة تحافظ على السمات الأسلوبية لهذه الرواية وتقترب منها ، أم اعتبرت أسلوب « ضبوط الشرطة » عيباً أسلوبياً ينبغي تلافيه ؟ إنّ من يقارن بين الترجمة وبين النص الأصليّ يلاحظ بكلّ وضوح توجّهاً نحو تشذيب النصّ وتحسينه وكسر شوكته ، وذلك من خلال استخدام مفردات وتعابير مهذبة ، تؤدي المعنى نفسه ، ولكن بعبارات مهذبة . ولكن تلك اللغة المهذبة ، الراقية ، بعيدة كلّ البعد عن لغة شخصيات قدرة سافلة ، كصحفي « الجريدة » (توتجيس Tötges) ، الذي دمّر حياة كاتارينا بتقاريره الصحفية القذرة . لقد أدّت المترجمة ما يقوله توتجيس بصورة صحيحة دلاليّاً ، ولكنها غير صحيحة أسلوبياً ، ولكن أليس للأسلوب أباد ولالية ؟ لا شكّ في أن الأغلاط الدلالية تؤدي إلى أخطاء أسلوبية والعكس صحيح .

إنّ تقييم الجودة الأسلوبية لهذه الترجمة ولأية ترجمة أدبية يتطلب القيام بتحليلات لغوية أسلوبية ملموسة ومنهجية ، وهذا ما لا يتسع له المجال هنا .

· إلا أنه يمكن القول بصفة عامّة إنّ هذه الترجمة أمينة ودقيقة إلى

حدث كبير ، ولكنها تنطوي ، بالرغم من ذلك ، على ثغرات ترجمية لا يستهان بها على الصعيدين الدلالي - المعنوي والأسلوبي . فعلى الصعيد الأول تكثر الأخطاء الدلالية الطفيفة الناجمة عن استخدام معادلات لغوية ، سواء على صعيد المفردة أم على صعيد الوحدات اللغوية الأكبر ، قريبة دلالياً من معاني النص الأصلي ، ولكنها لا توافقه . تماماً أما المشكلات الأسلوبية فهي أكثر تشعباً وتعقيداً ، وهي تتعلق بتنوع الأساليب المستخدمة في الرواية ، وهو تنوع يستدعي تنوعاً معجمياً وتركيبياً كبيراً . وقد أضيف إلى تلك المشكلات الترجمة المختلفة مشكلة إضافية تتمثل في هذه الأخطاء الطباعية الكثيرة ، التي كان من السهل تلافيها .

٣ - نتائج وآفاق

لئن كانت رواية « الشرف الضائع لكاتارينا بلوم » رواية بولّ الوحيدة التي قيّض لها أن تترجم إلى العربية حتى الآن ، فإن ذلك لا يعني أن تلك الرواية هي كلّ ما عُرّب من أدبه . فقد نُشرت في المجلات والصحف العربية ترجمات لعدد من قصص بولّ القصيرة وأقاصيصه ، كما تضمنت كتب المختارات القصصية قصصاً أخرى . ومع أننا لا نملك فهرساً لما نشرته الصحف والدوريات العربية من قصص بولّ ، لعدم وجود بنية ارتكازية تمكّن من إنجاز مهمة كهذه ، فقد تمكّنا من توثيق القصص المترجمة التي أوردنا في ثبث المراجع والمصادر (٧) . وما من شك في أن هذه القصص ليست كلّ ما عُرّب من قصص بولّ ، ولكن المهم في الأمر هو أن تلك القصص لم تصدر في كتاب ، فلو تمّ ذلك لأدّى خدمة كبيرة لاستقبال أدب بولّ في العالم العربي .

و في كل الأحوال فإنّ ما ترجم إلى العربية حتى الآن من أدب بول لا يفي بالغرض ، ولا يقرب من الحد الأدنى المفترض على صعيد استقبال هذا الأدب عربياً . فمن روايات بول العشر لم ينقل إلى العربية سوى رواية واحدة ، ومن قصص بول وأقاصيصه التي تعدد بالعشرات . لم يعرّب غير جزء يسير جداً ، ظلّ حتى الآن مبعثراً في الدوريات والصحف . أما الجوانب الأخرى من أدب بول ، كالتمثيلات الإذاعية والمقالات والخطابات والمسرحية ، فلم تمسّسها بعد يد مترجم عربي . وإذا أخذنا ما ترجم حتى الآن إلى العربية من أدب بول ، نجد أنّ تلك الترجمات قد تمت بمبادرات فردية من المترجمين ، ولم تأت ضمن إطار خطة أو مشروع للتعريف بذلك الأدب ووضع أعماله الهامة في متناول المتلقين العرب . ومن الملاحظ أيضاً أنّ اهتمام المترجمين العرب الذين شاركوا حتى الآن في استقبال أدب بول ، قد كان اهتماماً سطحياً وعارضاً بحيث اقتصر نتائجه على ترجمة قصة أو رواية واحدة . وربما كان حسّان الحاج إبراهيم ، وهو مترجم سوري مقلّ جداً ، هو المترجم العربي الوحيد ، الذي اتسم اهتمامه بأدب بول بشيء من الاستمرارية ، فهذا ما يستدلّ عليه من حقيقة أنه قد ترجم في فترات متباعدة أكثر من قصة قصيرة من قصص بول .

وأخيراً ماذا كانت نتائج الاستقبال العربي المتعثر لأدب بول ؟ إنّ أولى تلك النتائج هي أنه قد حرم المتلقين العرب من الاستمتاع جمالياً وفكرياً بأعمال أديب لا جدال في عالميته ، وفوّت على أولئك المتلقين فرصة الاطلاع على التجربة الإنسانية الألمانية المعاصرة ، التي عبّر عنها أدب بول ، وهي تجربة حافلة بالدروس والعبر ، التي تستحقّ أن تستوعب ، ليس من قبل الألمان وحدهم ، بل ومن قبل الشعوب

الأخرى أيضاً . فالألمان شعب قاده حكامه النازيون إلى حرب عالمية انتحارية ، قضى خلالها ملايين الأشخاص نحبهم في جبهات القتال المتعددة ، وفي القصف الجويّ الشامل ، وانتهت بهزيمة منكرة ودمار لا مثيل له ، وتجزئة سياسية للبلاد . ولكن الشعب الألماني نهض مرة أخرى من بين الأنقاض ، فأعاد البناء ، وأقام اقتصاداً قوياً ، واستردّ حديثاً وحدته السياسيّة . إلا أنّ التجربة الإنسانية الألمانية ، بأبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، ليست تجربة إيجابية بكلّ جوانبها . فهناك في المجتمع الألماني قوى ذات توجهات غير ديمقراطية ، لم تستوعب التاريخ الألماني المعاصر بالشكل المطلوب . فهذا ما أظهرته حديثاً الاعتداءات التي تُشنت على طالبي اللجوء السياسي من الأجانب ، وحملات الكراهية التي ما انفكت بعض الأوساط الألمانية تشنها ضدّ الأجانب بصورة عامّة . إنّ تلك الاعتداءات والحملات هي الجزء الظاهر من الجبل الجليدي ، أما الأجزاء غير الظاهرة فهي أكبر بكثير ، وهذا ما بينته رواية « الشرف الضائع لكاتارينا بلوم » بكلّ وضوح . وعموماً فإنّ أدب هاينريش بول برمته هو صياغة فنية – جماليّة للتجربة الألمانية المعاصرة منذ بدء الحرب العالمية الثانية حتى أواسط الثمانينات ، وهي صياغة نقدية ، غير تبريرية ، فالفن الحقيقي ، والأدب شكل من أشكال الفن ، لا يمكن أن تكون علاقته بالواقع السائد علاقة تبرير وانسجام ، بل هي بالضرورة علاقة نقد وتجاوز . وأدب هاينريش بول ينتمي إلى هذا النوع من الأدب . فصورة المجتمع الألماني التي يقدمها لنا بول في رواية « الشرف الضائع » على سبيل المثال تتناقض بشدّة مع الصورة المبسّطة القواليبيّة التي رسمناها لأنفسنا عن ذلك المجتمع ، صورة الشعب الغني السعيد ، الذي يقود معظم أبنائه سيارات المرسيدس ، ويتمتعون

بكلّ ما يفتقر إليه مجتمع عالم — ثالتي متخلّف . إنّ قراءة رواية أو قصة واحدة لهاينريش بول كافية لهزّ تلك الصورة — القلب ، ولتصحيح صورة ألمانيا والألمان في أذهاننا . وهذا وحده سبب كافٍ لاستقبال أدب بولّ عربياً . أما الأدباء العرب فيمكن أن تكون لهم مصلحة إضافية في ذلك الاستقبال . فاهتمامهم ينصبّ على الجوانب الفنيّة والجمالية في أدب بولّ ، الذي قد يجلسون فيه ما يعينهم ويفيدهم إبداعياً . ومن المؤكّد أن « جماليات الانسانيّ » (Aesthetikdes Humanen) التي دعا إليها هاينريش بولّ واعتبرها عنواناً لمذهبه الأدبيّ جديرة بأن يطلع عليها الأدباء العرب وأن يناقشوها . ولكن استقبال أدب هاينريش بولّ في العالم العربيّ ، عاديّاً كان ذلك الاستقبال أم إبداعياً منتجاً ، يتوقّف في نهاية الأمر على المترجمين القادرين على تعريب ذلك الأدب . فهم الذين يحددون في نهاية المطاف مسار ذلك الاستقبال ومصيره ، فلنر ماذا سيفعلون !

* * *

هوامش وإحالات

(١) إن أحدث ما ترجم إلى الألمانية من أعمال نجيب محفوظ هي رواية «بين القصرين» التي نقلتها المستشرق الألمانية المعروفة دويس ارينبك - كيلياس وصدرت هذا العام في زيوريخ ، فيما يتعلق باستقبال الأدب العربي الحديث في ألمانيا راجع بحثنا المقدم إلى : مؤتمر النقد الأدبي الرابع ، جامعة اليرموك ، إربد الأردن (١٩٩٢) .

(٢) راجع مقالنا الصادر بتلك المناسبة : شاهد على العصر - بمناسبة رحيل الأديب الكبير هاينريش بول : في جريدة (تشرين) السورية ، ١٩٨٥/٧/٢٨ .

(٣) هاينريش بول : شرف كاتارينا بلوم الضائع ، أو : كيف ينشأ العنف وإلى أين يمكن أن يؤدي . دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٢ ، (روايات عالمية ٢٦) .
وراجع أيضاً :

Heinrich Böll : Die Verlorene Ehre der Katharina Blum.
Köln 1978 .

(٤) نفسه ، ص ١١ .

(٥) نفسه ، ص ١٤ .

(٦) راجع بهذا الخصوص :

J. Vogt : Heinrich Böll München , 1978 , S. 123 - 129 ;

Ch. Linder : Heinrich Böll - Leben und Schreiben, Köln
1986 , S. 47 , 166 .

(٧) تلك القصص هي : « موت لوهنجرين » ، ترجمة جورج سالم ، مجلة النقاد ، تشرين الثاني ١٩٥٨ - « عندما انتهت الحرب » ، ترجمة مصطفى ماهر ، في : قصص ألمانية حديثة ، بيروت : دار صادر ، ١٩٦٦ - « أنا الشاحبة » ، ترجمة إحسان حاج ابراهيم ، في : الآداب الأجنبية ، العدد ٢٧ ، أيار ١٩٨١ - « أيها الجواب لو وصلت إسبانيا » ، ترجمة سامي حسين الأحمد ، في : قبو البصل وقصص ألمانية أخرى ، بغداد : دار المأمون ١٩٨٧ ، « وجهي الكتيب » ، ترجمة هالة الدجاني . في جريدة (الدستور) ، عمان ، ١٩٩٢ / ١ / ٣ .

تأملات ختامية

يقدم استقبال الرواية الألمانية الحديثة في العالم العربي للباحث والمتأمل صورة بالغة التناقض والتشويش ، كما يستدلّ من الاستقصاءات الواردة في هذه الدراسة . فهو يتصف ، كمائر استقبال الأدب الألماني في هذه المنطقة ، بالعرضية والتبعثر وكثرة الفجوات والعشوائية ، بحيث يستحيل التحدث عن تاريخ استقباليّ مترابط ومتواصل ، وهذا ما لاحظته « أو لريش مير كل » بالنسبة لاستقبال الأدب الألماني المعاصر في أقطار العالم الثالث (١) . وسواء نظرنا إلى ذلك الاستقبال من زاوية الترجمة أم من زاوية التقديم النقديّ التفسيريّ ، نجد أنّه يتكوّن من عدد غير كبير من حالات الاستقبال « غير المناسب » إلى هذه الدرجة أو تلك .

١ — فهو يتصف كاستقبال من خلال الترجمة بكثرة الفجوات وضخامتها ، حيث لا يغطي سوى جزء صغير من الأعمال الروائية الألمانية الجديدة بالترجمة إلى العربية ، التي تتوافر في هذه المنطقة شروط إجتماعية — ثقافية مناسبة لاستقبالها . إننا نفتقد في قائمة الروائيين المعربة أعمالهم أسماء كتاب كثيرين ، تتجاوز أهميتهم الحدود اللغوية والثقافية للأقطار الناطقة بالألمانية ، مثل « روبرت موزيل » و « هرمان بروخ » و « آرنولد تسفايخ » و « أنّا زيغرز » و « غونتر جراس » و « هاينريش بول » ، على سبيل المثال لا الحصر . وحتى « توماس مان » وأخوه « هاينريش » فإنهما غير ممثلين على صعيد الترجمة بصورة تتناسب مع مكانتهما

في الأدب العالمي . إنَّ من يتأمل استقبال الرواية الألمانية الحديثة عربياً من الزاوية الكميّة ، يجد أنَّ تقصير حركة الترجمة أكبر من إنجازاتها بكثير، وأنَّ ما عُرِّب من روايات ألمانيّة هو في الحقيقة « من الحمل أذنه » ، على حد قول المثل الشعبي .

ومن الملاحظ أيضاً ، وضمن المنظور نفسه ، أنه ليس هنالك تيارات أدبيّة ، أو أنماط روائية معيّنة تشكّل دون سواها مراكز ثقل في حركة الإستقبال ، فإن وجدت مراكز كهذه فإنها تتمثّل في كتاب يتمتّعون بشهرة عالمية (٢) . كذلك لم ينطلق المترجمون في اختيار الأعمال التي قاموا بتعريبها من تقدير سليم وصحيح للحاجات الثقافيّة للمجتمع العربي ، الذي يتلقّى تلك الأعمال الأدبيّة ، بل لا نجد بين هؤلاء المترجمين من يجعل تلك الحاجات موضع تأمل وتفكير، ناهيك عن أنَّ أحداً لم يكلّف نفسه عناء محاولة تحديدها (٣) . ويبدو أنَّ الإعتبار الحاسم في عمليات الإختيار كان دائماً درجة الشهرة التي يتمتع بها الأديب ، مما يدلّ على تبعيّة شديدة للرأي العام في المجتمع المرسل ، إضافة إلى آليّة موجات الترجمة ، التي أشرنا في مكان آخر من هذه الدراسة إلى طابعها الإشكاليّ (٤) .

ومن الناحية الكميّة أيضاً تشبه حركة الترجمة هذه شركة ذات مساهم واحد، أي ترجع غالبية الترجمات إلى مترجم واحد . حيال هذه الظاهرة النريدة لا بدّ لنا من أن نتساءل عما إذا كانت المنطقة العربيّة كانت ستعرف روايات « كافكا » و « هيس » وسواهما من الروائيين الألمان لولا جهود هذا المترجم . ولعل أهمّ أسباب تلك الظاهرة غير الصحيّة هو حقيقة أنَّ القسم الأعظم من « المتجرمين » العرب ، أي المختصّين في اللغة الألمانيّة وآدابها ، قد هُدرت طاقاته وكفاءاته نتيجة لإستيعابه في مجالات لا تمتّ إلى اختصاصه بصلة . فعلى الرغم من أنَّ الترجمة يمكن أن تشكل ميداناً أساسياً لنشاط تلك الكوادر ، نجد أنَّ « التجرمن » العربيّ لم يرفد حركة الترجمة إلاّ بعدد قليل جداً من المترجمين ، مما

أبقى الباب مفتوحاً على مصراعيه لأولئك الذين ينقلون الأعمال الأدبية والفكرية الألمانية عن لغات وسيطة .

إذا تأملنا ترجمة الرواية الألمانية الحديثة من الجانب النوعي ، لا نجد بداً من ملاحظة أن القسم الأعظم من الترجمات يتّصف بتدني النوعية وقلّة الإتقان لغوياً وأسلوبياً . أمّا الترجمات المقبولة ، مثل ترجمة رواية « آل بودنبروك » ، فقد بقيت استثناءات تؤكد صحة القاعدة . وحتى هذه لا نعدوا كونها في حقيقة الأمر ترجمات متقيدة جداً بالنص الأصلي ، ومعتمدة على النقل بمساعدة القاموس ، إذ نندر فيها عمليات النقل المناسبة لغوياً وأسلوبياً ، كما نندر أن نجد فيها تأويلات جريئة للنص المترجم أو حلولاً ابتكارية للترجمة ، ولا سيما في المجال الأسلوبي . إنها تفتقر عموماً إلى الطابع الإبداعي الخلاق ، الذي تتسم به الترجمات الأدبية الموفقة فعلاً . لذلك لم تتمكن الروايات الألمانية الحديثة ، التي قيّض لها أن تُنقل إلى العربية ، من الإضطلاع بوظيفة تجديدية داخل الأدب العربيّ المستقبل (٥) . كما شكّل تدني نوعية الترجمة سبباً رئيسياً لقلّة إقبال القراء على تلك الروايات المترجمة ، التي لا تقدّم للقارئ متعة جمالية . ويستطيع المرء أن يذهب ضمن هذا السياق أبعد من ذلك ، فيفترض أن غلبة الترجمات الرديئة على هذا الشكل ، قد أدّت إلى تشويه صورة الرواية الألمانية والأدب الألماني بأكمله في أذهان القراء العرب (٦) .

٢ - وليست حال الإستقبال النقدي - التفسيري للرواية الألمانية الحديثة في العالم العربيّ بأفضل من حال استقبال تلك الرواية عبر وسيلة الترجمة . فالمراجع الثانوية لا تتعدى « المقدمات » التي يضعها المترجمون ،

ودراستين مونوغرافيتين مترجمتين إحداهما عن « توماس مان »
والثانية عن « كافكا » ، وعدداً من الدراسات القصيرة والمقالات .
ويرجع قسم كبير من تلك الأدبيّات الثنويّة إلى مؤلّف واحد ، هما
يضمّني على هذا الجانب أيضاً طابع الشركة ذات المساهم الواحد. وتتكون
هذه المقالات و « المقدمات » من إعادة سرد لأحداث الرواية ،
بالدرجة الأولى ، ومن بعض الاستطرادات التبجيليّة المتعلّقة بحياة
الأديب وأعماله . وإذا شُرح العمل الأدبيّ نفسه فإنّ ذلك يجري بطريقة
ضبابيّة بعيدة عن المنهجيّة والدقّة ومفتقرة إلى المفاهيم النقدية السليمة .
وقد كُتبت تلك الأدبيّات النقدية بأسلوب باهت بعيد عن الأسلوب
التحليلي الذي تنصف به الإبحاث والدراسات الأدبيّة ، وعن أسلوب
المقالة المتّسم بالسلاسة والأناقة اللغويّة ، على حدّ سواء . وطبيعيّ
أنّ كتابات نقدية هذا شأنها ، لا تساعد على فهم العمل الأدبيّ الأجنبيّ
وعلى استقباله بشكل مناسب ، بقدر ما تشكل عبئاً عليه وتعمّر تلقّيه .
وقد كان الجدلّ العربيّ حول صهيونية « كافكا » المعركة النقدية
الوحيدة ، التي دارت حول روائي ألمانيّ حديث . ولكن ذلك النقاش
تمّ في أجواء مشحونة إيديولوجيّة ، وكانت ذوافعه سياسيّة في المقام
الأول ، مما جعله يقفز فوق الأبعاد الجماليّة لأعمال « كافكا » . ونتيجة
للطرح المشوّه الذي ساد ، لم يسهم ذلك الجدلّ في استقبال « كافكا »
بصورة مناسبة ، بقدر ما مثّل حالة متطرّفة من سوء الفهم عبر – الثقافي .
ولئن شكّلت النوعيّة الهزيلة للترجمات السبب الرئيسيّ الأوّل لاستقبال الرواية
الألمانية الحديثة على ذلك الشكل الممسوخ ، فقد شكّل التقديم النقديّ الرديء
السبب الرئيسيّ الثاني . وإذا أخذنا بعين الاعتبار مركزية الدور الذي
يضطلع به ذلك التقديم في خلق تفهّم للأعمال الأدبيّة الأجنبيّة ، استطعنا

أن نتصور مدى ضآلة التفهّم الذي تحظى به الرواية الألمانية الحديثة، ومدى التشويه الذي لحق بصورتها غريباً ، نتيجة لتلك الكتابات النقدية .

٣ — لم يلعب استقبال الرواية الألمانية الحديثة في شكله المنتج الإبداعي الذي يساهم في تجديد الرواية العربية وتطويرها من حيث شكلها وموضوعاتها وأغراضها أكثر من دور هامشي . صحيح أن كثيراً من الأدباء العرب قد تأثروا بأعمال « كافكا » و « توماس مان » ، وأن هذين الكاتبين قد مارسا تأثيراً لا يمكن تجاهله على الرواية العربية المعاصرة . ولكن ذلك التأثير يعتبر ضعيفاً جداً بالمقارنة مع تأثير الرواية الفرنسية أو الروسية أو الأنجلو — أمريكية . ولا يرجع هذا إلى أن الرواية الألمانية الحديثة فقيرة وليس لديها ما تقدمه للروائي العربي على المستويين الجمالي والجماليّ ، بل يرجع إلى أزمة حركة الترجمة الأدبية من الألمانية إلى العربية ، تلك الأزمة التي أدّت إلى حرمان القاصّين العرب من فرصة استقبال الرواية الألمانية الحديثة بصورة منتجة .

إنّ الروايات الألمانية الحديثة ، التي تمتلك بالنسبة للمنطقة العربية راهنية كبيرة ، هي تلك التي تنطوي مضامينها ومواضيعها وأغراضها على شبه كبير مع المشكلات الاجتماعية والثقافية والسياسية والأخلاقية للمجتمع العربي المعاصر ، لأنّ تلك الروايات تستطيع أن تقدم للقراء العرب « نماذج لواقعهم الاجتماعي ومشكلاتهم » (٧) . وينطبق ذلك بصورة خاصّة على تلك الروايات التي تعالج فيها المشكلات الاجتماعية — الثقافية والأخلاقية التي رافقت انتقال المجتمع الألمانيّ من المرحلة الزراعية إلى المرحلة الصناعية ففي هذا النوع من الأعمال يستطيع المتلقّون العرب أن يروا أنفسهم في مرآة العمل الأدبيّ الأجنبيّ ،

مما يعمّق فهمهم لواقعهم الاجتماعي . أما الأدباء العرب فمن الطبيعيّ أنّ ينصبّ إهتمامهم عند استقبال الرواية الألمانية الحديثة على الجوانب الفنيّة الشكليّة للأعمال الروائيّة . ولذا فإنّ الروايات الألمانية التي يمكن أن تجتذب إهتمامهم ، هي الروايات التي تنطوي من حيث البنية وتقنية القهر والأسلوب على جوانب جديدة وهامّة غير معروفة في الرواية العربيّة . وفي هذا يختلف إهتمام المتلقي المنتج عن إهتمام المتلقي العادي .

ولا بدّ لنا قبل أن نختم هذه التأمّلات ، من التطرق إلى مسألة كينيّة تصحيح مسار استقبال الرواية الألمانيّة الحديثة ، وجعلها أكثر انسجاماً مع الحاجات الاجتماعيّة والثقافية للعالم العربيّ من جهة ، ومع واقع هذه الرواية من جهة أخرى . ولا جدال في أنّ التطورات الاجتماعيّة — الثقافيّة والسياسيّة المقبلة ، وما يترتب عليها من تغيير في الحاجات الثقافيّة ، ستحدّد الكينيّة التي سيتمّ بها استقبال الأدب الألمانيّ والآداب الأجنبيةّ عموماً في المنطقة العربيّة . هذا على المدى البعيد . أما على المدى القصير والمنظور فإنّ تصحيح مسار استقبال الأدب الألمانيّ عموماً ، والرواية الألمانية الحديثة خصوصاً ، يتطلب بشكل ضروري :

١ — إخضاع الأعمال الروائيّة المترجمة لعمليّة نقد لغويّ وأسلوبيّ صارم ، بغية وضع حدّ لظاهرة تردّي نوعيّة الترجمة ، وتهيئاً لإعادة نشر الترجمات التي تتصف بجودة النوعيّة ، مثل ترجمة « آل بودنبروك » . ونحن نعتبر دراستنا هذه جزءاً من تلك الجهود النقدية المطلوبة .

٢ — تأليف أو تعريب مرجع أساسيّ في « تاريخ الأدب الألماني » ، من أجل توسيع تفهّم هذا الأدب ، وتوفير شرط ضروريّ لاستقبال

الأعمال المترجمة بصورة مناسبة (٨) . ومن الضروري أن يعتمد هذا المرجع منهجاً مقارناً ، لأنّ ذلك هو السبيل الوحيد للحيلولة دون أن ينقلب استقبال الآداب الأجنبية ، والآدب الألمانيّ من بينها ، إلى صورة من صور الإستلاب الثقافي ، وهو الطريقة الوحيدة لحلّ العرب يعون هويتهم الثقافية بصورة أفضل ، من خلال مقابلتها بالثقافة الأجنبية .

٣ — وضع أو ترجمة مرجع تاريخيّ حول الرواية الألمانية ودراسات مونوغرافية لأبرز الروائيين الألمان ، اعتماداً على المنطلق المقارن نفسه ، لتمكين المستقبلين العرب من فهم الروايات المترجمة المبعثرة ضمن سياقها التاريخيّ وضمن سياق مجمل أعمال كـ" أديب (٩) .

ولعلّ خطوات أولية وأساسية كهذه ليست ضرورية لتصحيح مسار استقبال الأدب الألمانيّ وحده ، بل استقبال آداب أجنبية كثيرة في العالم العربيّ . فهذا الإستقبال يعاني ، مع فارق في الدرجة فقط ، من المشكلات نفسها وعلى الأصعدة نفسها : الترجمة الأدبية والتقديم النقديّ والتلقّي المنتج . وما دام الأمر كذلك فمن الضروريّ أن تُبذل جهود منسّقة ومتكاملة في هذا المضمار ، الذي يشكل جانباً هاماً من حياتنا الأدبية والثقافية .

* * *

المحاضرات

الفصل الأول :

B.Tibi, 1981 .

(١) راجع بهذا الصدد

(٢) راجع : م . ماهر وف . أوله ، ١٩٧٩ . غني عن الشرح أن هذا المؤلف الصادر عام ١٩٧٩ لم يعد يعكس المستوى الذي وصلته حركة الترجمة الألمانية - العربية .
(٣) صدرت في الفترة الأخيرة عدة أطروحات دكتوراه في حقل النحو المقارن ، وضع معظمها دارسون عرب في جامعة « لايبزيغ » .

(٤) من الملاحظ أن « المجلة الألمانية لعلم الأدب المقارن » ، واسمها « أركاديا » ، لم تنشر حتى اليوم بحثاً واحداً حول تلقي الأدب الألماني في بلدان العالم الثالث . كذلك فإن كتاب « مانفريد دورتسك » : « الأدب الألماني المعاصر ، جوانب وإتجاهات » ، الذي يضم عدة فصول حول تلقي الأدب الألماني في الخارج ، يغفل العالم الثالث تماماً . ومن الواضح أن تسمياً كبيراً من المقارنين الألمان مازال ، على الرغم من تصاعد الحملة الموجهة ضد « المركزية الأوروبية » ، يتمسك بمفهوم قديم « للأدب العالمي » ، بحيث يستثني آداب أقطار العالم الثالث منه . ومن هذه الناحية كان « غوته » المتأخر ، الذي أظهر اهتماماً قوياً بالأدب العربي وسواء من الآداب الشرقية ، متقدماً على كثير من المقارنين الألمان المعاصرين . فهذا هو « عميد » هؤلاء المقارنين « هورست روديجر » يحاول أن يسقط صفة « العالمية » من مفهوم « الأدب العالمي » عند « غوته » ، زاعماً أن هذا الأديب قد « تجنب العالمية البعيدة عن الواقع لصالح إقليمية متواضعة ولكنها واقعية » . وفي سياق رده على نقاد المركزية الأوروبية ومثلي « العالمية الأدبية » ، يذهب « روديجر » إلى أن « من يريد أن يشتغل بالأدب العالمي دون أن يفشل بسبب العالمية . . ليس بحاجة لأن يخجل من نزعة المركزية الأوروبية ، ما دام ينجح في أن يبقى نفسه بعيداً عن كل المفريات التوسعية والإيديولوجية » . ويمضي « روديجر » في الدفاع عن الإقليمية الأوروبية فيقول : « طبيعي أن الأدب العالمي ليس جمعية عامة للأمم المتحدة . وحتى في هذه المنظمة تحدث مفارقات عجيبة ، عندما يتساوى صوت مستعمرة سابقة مسرحة إلى الإستقلال (!) قبل فترة قصيرة ، بلا موارد إقتصادية أو فكرية ، مع صوت قوة عظمى (!) أو شعب ذي ثقافة عريقة ترجع إلى آلاف السنين » . إن من يقرأ كلاماً كهذا لا بد له من أن يشك

الهوامش

في تخلص كتابه من « المفريات التوسعية والإيديولوجية ». خلافاً لـ « روديجر » يطور المقارن الروماني « أدريان مارينو » « تصوراً ديناميكياً مفتوحاً للأدب العالمي ، بحيث يفتني دائماً بمعالم جديدة نوعياً ، نتيجة لتفحص جميع الآداب التي تدخل حديثاً ميدان الأدب العالمي ». ونحن في العالم العربي لنا مصلحة ثقافية واضحة في الدفاع عن هذا المفهوم الجديد « للأدب العالمي » ، وفي أن نحارب دعاة الإقليمية الأوروبية في مجال علم الأدب المقارن ، لأن هؤلاء يحرمون أدبنا العربي من الإلتقاء إلى الأدب العالمي .

حول مفهوم « الأدب العالمي » عند « غوته » راجع : ع . عبود (١٩٩٢) ، ص ٣٢٥ — ٣٧٠ وكذلك : H. Ruediger , 1988, S. 39, 41 .

(٥) راجع : O. Papenfuss u. J. Soering (Hg), 1967 .

(٦) النظر : Brecht 80, 1981 .

(٧) راجع : M. Pfeifer (Hg.) 1979 S.124 — 130.

(٨) راجع : ع ، قرشولي ، ١٩٨١ A. Karasholi 1970

(٩) راجع : M. youssef 1976

(١٠) راجع : N. el. Dib 1979 جاء في مطلع أطروحة ناهد الديب : « تمثل هذه الدراسة أول بحث يعالج تأثير بريشت في مصر . فقد انصهرت الإبحاث التي أجريت حتى الآن على وصف المسرحيات « (!) (ص ٣٠) . لكن المؤلف لا تورد عناوين الأبحاث التي تعنيها ، لا سيما وأنها تجاهلت أطروحتي قرشولي ويوسف تماماً .

(١١) غني عن الشرح أن الحوار عنصر مشترك بين النصوص القصصية والدرامية .

(١٢) يكتب عالم الأدب التشيكي المعروف « جيردي لهفي » حول الوظيفة الإعلامية للعمل الأدبي المترجم : « للترجمة الأدبية قيمة خاصة ، لا يتمتع بها العمل الأدبي الأصلي . فهي تعلمنا عن العمل الأصلي وعن الثقافة الأجنبية عموماً في آن واحد . . . وتكون الوظيفة الإعلامية أكبر ، كلما كان الأدب المترجم عنه نائياً . » الجدير بالذكر في هذا السياق أن كتاب « لهفي » « الترجمة الأدبية كجنس فني » يعتبر من أهم الدراسات التي صدرت حتى اليوم حول هذا الموضوع ، وقد ترجم إلى لغات العالم الرئيسية . (النظر :

J. Levy, 1969, S. 74P .

(١٣) إن مفاهيم « الإستقبال » و « التأثير » و « الأثر » مرتبطة ببعضها البعض بشكل

الهوامش

وثيق . ويعرف « ج . فيلبرت » الإستقبال بأنه « إستيعاب وتاريخ تأثير نص أو كاتب أو قيار أدبي داخل البلاد أو خارجها » . أما « ج . جريم » فيعتبر الإستقبال الأدبي العالمي حقلاً خاصاً من حقول تاريخ التلقي ، وذلك بسبب التباين المتولد عن التبادل عبر - الثقافي . واستناداً إلى « جريم » فقد لجأنا في هذا البحث إلى التنميط التالي للإستقبال الأدبي : أ - الإستقبال السليبي من قبل جمهور القراء ؛ ب - الإستقبال المعيد للإنتاج من خلال النقد الأدبي ؛ ت - الإستقبال الخلاق أو المنتج من جانب الشعراء والأدباء . وقد استخدمنا في بعض الأحيان مصطلح « التلقي » كمرادف للإستقبال .

راجع : G . V. Wilpert, 1979; G. Grimm, 1977, S. 154

G R. Kaiser, 1980 a, S. 31. (١٤) راجع :

E. KoPPen 1981, S. 127. (١٥) راجع :

J. Levy, 1969, S 24 . وكذلك . م . م . شريم ، ١٩٨٢ ، (١٦) راجع : ج .

K. Reiss, 1971, S. 40 ffi. (J. Levy196, S.68). راجع : (١٧) يصف

« ليفي » الترجمة الأدبية بأنها « إعادة إنتاج في . . . وعملية أصلية خلاقة » .

F. Apel, 1982 , S. 16 . (١٨) راجع بهذا الخصوص :

في هذا البحث الممتاز يعالج « ابل » المشكلات التأويلية ترجمة الأدبية .

بالنسبة لتمازج الافاق في التلقي الأدبي راجع :

H. - R. - Jauss, 1979; S. 186.

« هانس روبرت ياوس » واحد من كبار منظري الأدب الألماني . وقد أثارت مقولاته حول تاريخ الأدب عاصفة في أوساط علم اللغة الألمانية وآدابها في آخر الستينات . وتعرف مدرسة « ياوس » في التفسير الأدبي بـ « المدرسة الكونستانية » نسبة إلى مدينة « كونستانس » التي يدرس « ياوس » في جامعتها . وتعتبر هذه المدرسة إلى جانب « المدرسة الفرائكفورتية » أهم المدارس الفكرية التي عرفتها ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية .

M. Schmeling, 1929, S. 186 . (١٩) انظر :

G. Grimm, 1977, S. 155. . (٢٠) راجع بهذا الخصوص :

يصيب « جريم » حين يكتب : « وحتى إذا كان المرء لا يميل إلى تصديق وجهة

الهوامش

النظر القائلة بأن الحواجز التي تحول دون التفاهم بين الثقافات غير قابلة للتخطي، فإنه لابد من الاعتراف بوجود عامل يحد من تلقي النصوص بشكل حر من جانب القارئ الذي يعتمد على الترجمات : إنه الخفوض المتزايد للتوجيه غير المباشر من جانب النقد الأدبي ، الذي يلعب دور « قائد الرأي » في عملية تقديم النصوص المنقولة عن اللغات الأجنبية . وبالمطلع فإننا نفترض وجود متلقين في المحيط الثقافي الإجنبي ، من لديهم اهتمام لتلقي العمل الفني الإجنبي . ولو لم يكن الأمر كذلك لكان عمل الناقد الأدبي عديم الجدوى .

G. R. Kaiser, 1980 s. 40 115 — 155 : (٢١) راجع :

(٢٢) كتمان على ذلك يورد « فيرنر هيش » دور « مارتين إسلين » السلمي في تلقي « بريشت » على صعيد العالم الثالث ، حيث يكتب : « عندما يجري التعريف ببريشت في دولة وطنية فتية من خلال كتاب « إسلين » : (Brecht, Chochoise of Evils) على سبيل المثال ، أي من زاوية رجعي متعصب ومعاد للشيوعية ، فإن هذا يؤدي إلى إيجاد أساس مزيف لتلقي « بريشت » وإلى عرقلة التأثيرات السياسية التقدمية لهذا التلقي . (Brecht 80, 1981, S. 14f) .

(٢٣) تحتوي سلسلة « أعلام الفكر العالمي » التي تصدر عن « المؤسسة العربية للدراسات والنشر » في بيروت ، كتباً حول أدباء ألمان مثل « غوته » و « بريشت » و « كافكا » و « توماس مان » . ولكن يؤخذ على هذه الكتب خلوها من الملاحق النقدية ، التي يشار فيها إلى ما ترجم إلى العربية من أعمال كل أديب وسوى ذلك من أوجه استقباله عربياً .

(٢٤) راجع بهذا الخصوص : ي . حقي ، ١٩٧٥ ، ص ، ٢٣ وما يليها ؛ ط . ع . بدر ، ١٩٧٧ ، ص ٦٧ وما يليها .

G. Crimm, 1977, S. 148 f: . : راجع : (٢٥) بالنسبة لميادين « التلقي المنتج » راجع :

H. Dysericnk, 1981, S. 75; C. R. Kaiser 1980: راجع بهذا الصدد : (٢٦)

« ج . ر . كايزر » واحد من أبرز المقارنين الألمان المعاصرين ، وقد أسهم من خلال كتابيه « مدخل إلى علم الأدب المقارن » و « الدراسات الأدبية المقارنة في الأطوار الإستراتيجية » في التصدي للتيار التقليدي الإقليمي النزعة بين المقارنين الألمان .

الهوامش

الفصل الثاني :

(١) راجع بهذا الخصوص : أ. اخوري - المقدمي ، ١٩٦٧ ، ص ٣٦٧ - ٣٨٥ ، ش. ضيف ، ١٩٦١ ، ص ١٩ - ٢٩ .

لا يمكن تحديد بداية استقبال الأدب الألماني في العالم العربي بعام معين ، ولكن يمكن اعتبار عام (١٩٠٠) ، وهو العام الذي صدرت فيه أول ترجمة عربية لمسرحية الأديب الكلاسيكي الألماني (فريد ريش شيلر) : « المكيدة والحلب » بداية ذلك الإستقبال . راجع بهذا الخصوص : م. ماهر ، ١٩٨٣ ب .

(٢) حاولت ألمانيا الفلهلمينية أن تتغلغل في الشرق العربي بموافقة الدولة الثمانية ، ومن أهم عناوين هذا الموضوع : عط بغداد الحديدي ورحلة القيصر (فيلهلم الثاني) إلى المشرق العربي في عام ١٨٩٨ . أما « الرايش الثالث » ، أي ألمانيا هتلرية ، فقد سعى إلى زعزعة نفوذ القوتين الاستعماريتين بريطانيا وفرنسا من خلال الدعاية وتشجيع الحركات المعارضة مثل حركتي الجيلاني والحسيني ، كما أرسل قواته إبان الحرب العالمية الثانية إلى شمالي أفريقيا العربي . وقد أدى عدم ظهور ألمانيا في المنطقة العربية كقوة استعمارية ، ومحاولاتها زحزحة بريطانيا وفرنسا عن هذه المنطقة ، إلى انتشار سوء تفاهم كبير في الرأي العام العربي حول دور ألمانيا النازية . وقد بلغ الأمر ببعض السياسيين العرب حد عقد الآمال على « هتلر » في موازنة العرب على التحرر من الاستعمار وفي التصدي للمخطط الصهيوني في فلسطين .

(٣) راجع : م. زيادة ، ١٩٨٠ ، وكذلك : F. M. Müller, 1873 . لا يرد إسم (مولر) في القواميس الأدبية الحديثة . أما في الموسوعات فيرد كباحث في الشؤون الهندية وعلم الأديان المقارن ، ولكن جاء في قاموس (بروكهاس) ، الصادر عام ١٨٩٤ ، أن قصة « الحب الألماني » قد شهدت عدداً كبيراً من الطباعات والترجمات . ومن الطريف أن النص الأصلي لقصة « الحب الألماني » لم يشهد في العقود الأخيرة أية طبعة جديدة ، في الوقت الذي مازالت فيه الترجمة العربية ، التي قامت بها مي زيادة ، تشهد المزيد من الطباعات .

(٤) انظر : م. زيادة ، ١٩٨٠ ، ص ١١ - ٢١ . كانت الترجمات الإقتباسية منتشرة آنذاك في الأدب العربي ، وأشهرها « ترجمات »

الهوامش

مصطفى لطفي المنفلوطي ، التي لعبت ، بالرغم من عدم دقتها الدلالية ، دوراً هاماً في الأدب العربي الحديث . ولكن المؤسف حقاً هو أن مي تصر على اعتبار نفسها مترجمة لا مقتبسة ، فتذكر أنها « تقيدت بالأصل معنى وتعبيراً » (ص ٢٠) . ولو تبعتها في ذلك وقارنا بين الترجمة والأصل ، لكان علينا أن نحكم عليها بأنها من أسوأ الترجمات ، لأنها بعيدة دلالياً وأسلوبياً كل البعد عن الأصل . ولكننا نعتبر ترجمة مي من النوع الإلتباسي ، حتى لا يغيب عن أعيننا الجانب الجوهري فيها .

(٥) راجع م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ٨٥ ومايليها . شهدت رواية (غوته) : « ألام فرتر الشاب » حتى الآن مالا يقل عن ست ترجمات مختلفة ، عن لغات وسيطة وعن الألمانية . ويقدم تلقى « فرتر » في العالم العربي مثالا جيداً على أهمية الدور الذي تلعبه الترجمة عن لغات أوروبية وسيطة في استقبال الأدب الألماني عربياً . لكن هذه الظاهرة لا تقتصر على الأدب ، بل تشمل الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، حيث يندر أن نجد ترجمة عن الألمانية لأعمال (كانت) و (هيجل) و (ماركس) و (فرويد) و (لوكاش) و (نيتشه) وسواهم من أعلام الثقافة الألمانية .

(٦) قليلون جداً هم المترجمون الذين ينجحون في هذا الربط الموفق . فبينما يقدم البعض ترجمات باهتة وفقيرة أسلوبياً بحجة الأمانة والدقة ، يقوم البعض الآخر بتشويه العمل الأدبي بحجة الحرية والإبداع . (راجع حول هذه المسألة : j. Levy 1969, S.63) أما أحمد الزيات فلم يكتف بممارسة الترجمة وحدها ، بل كان في الولايت نفسه منظرأ لها . ومع أن نظريات الترجمة الحديثة قد تجاوزت ماقدمه الزيات على المستوى النظري ، فإن أفكاره حول تقنية الترجمة لم تفقد راهنتها حتى اليوم . ولاشك في أن مستوى الترجمات العربية سيكون أفضل بكثير مما هو عليه الآن ، لو تمثل المترجمون العرب تلك الأفكار . (راجع بهذا الشأن : م . ع . حسن ، ١٩٦٦ ، ص ١٠٥ - ٢٢) .

(٧) علق حسين الزيات آمالاً كبيرة على استقبال الثقافة الأوروبية في تجديد الثقافة العربية . راجع بهذا الخصوص : ع . م . الفقي ، ١٩٨١ ، ص ٢٢ - ٨٨٩ ؛ وكذلك B. Tibi, 1972, S. 518-548 .

(٨) انظر : جيته ، ١٩٨٠ ، ص ٩ ومابعدها .

(٩) المرجع نفسه ، ص ١١ ومابعدها .

(١٠) حول مقولة « الرأسمالية الهامشية التابعة » راجع : س أمين ، ١٩٧٤ .

الهوامش

- (١١) انظر جيته ، ١٩٨٠ ، ص ١٩ .
- (١٢) يرى علي محمد الفقي أن الزياد ترجم رواية « آلام فرتر » لأنه كان يمر بالظروف التي مر بها فرتر ، ووجد في قصته صدى لما يعتل في نفسه وتسلية عما يعاني من أزمات . (المؤلف نفسه ، ١٩٨١ ، ص ٦٨) . لكن الزياد لا يترك في القسم الأخير من « الإهداء » مجالا للشك في أن هدفه إجتماعي - ثقافي بالدرجة الأولى ، وأن الباحث السيكلوجي لم يكن أكثر من سبب مباشر للإقدام على الترجمة .
- (١٣) يشير ماهر/أوله إلى أربع طبعات صدرت في مصر ، ونود أن نشير إلى طبعة خامسة صدرت في بيروت عام ١٩٨٠ . ولعل أفضلها هي طبعة «عالم الكتب» في القاهرة ، ولد أعيد إصدارها في عام ١٩٦٨ للمرة العاشرة .
- (١٤) راجع م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ١٧٣ وص ١٥ .
- (١٥) شكلت رواية « السيدة زورجه / صرعى الهوم » النجاح الجماهيري الأول لكاتبها ، « وبقيت طوال عشرات السنين إحدى الروايات الأكثر قراءة في ألمانيا » . أنظر : (Kindlers Literaturlexikon, Bd. 3, 1976, S. 259).
- كما استقبل (زود رمان) على نطاق واسع في بعض البلدان الأجنبية مثل الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث توافرت شروط إجتماعية - ثقافية وسياسية مواتية . راجع : (R.T. Rix (Hg.), 1980, S. 333ff .
- (١٦) راجع : م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ٨٥ ومايليها ، م : ماهر ، ١٩٨٣ ب ، لسنا هنا بصدد تقييم نوعية الترجمات التي قدمها عبد الرحمن بدوي ، فقد كانت تلك النوعية موضوع البحث الذي تقدم به الباحث المصري علاء الدين حلمي إلى « ندوة برلين للترجمة الأدبية » (٢٤ / ٢ - ١ / ٣ / ١٩٨٥) ، وحلل فيه الأخطاء اللغوية والأسلوبية الفاحشة الواردة في تلك الترجمات ، ولا سيما في مجال نقل التعابير المصطلحية . راجع : Sprache im technischen Zeitalter, 69/1985.
- (١٧) راجع : م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ١٥ وما بعدها وص ١٢٤ .
- (١٨) راجع : Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller, 1974, Bd. 2, S.26.
- « كان لودفيج في العشرينات أحد الكتاب الألمان الأكثر قراءة في العالم . . . ولقد صدرت سيره الروائية في ٢٧ لغة » .

الهوامش

- (١٩) كان المفكر القومي ساطع الحصري من أبرز الداعين إلى الأخذ بالنموذج البسماركي في تحقيق الوحدة العربية : راجع بهذا الصدد : B. Tibi, 1971 .
- (٢٠) نرى مع المقارن السوفييتي (جير مونسكي) أن كل تأثير إيديولوجي ، وبالتالي كل تأثير أدبي ، « واقعة إجتماعية تخضع لشروط تاريخية ، تتحدد من خلال التطور العام للأدب القومي المعني . إن قبول أي عرض أدبي يشترط وجود حاجة إلى استيراد إيديولوجي » (انظر : V. M. Zirmunsky, 1980, S. 83f .
- (٢١) راجع م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ١٨٣ ، وما يليها . صدر آخر هذه الترجمات عام ١٩٨٤ بدمشق ، وقد أُنجز الترجمة عن الإنكليزية نجاح واكيم وقصي أناسي .
- (٢٢) راجع : F. Martini, 1984, S.512 .
- يرى (مارتيني) ، وهو أحد مؤرخي الأدب الألماني ، أن موهبة (تسفايج) الأصلية « تتجلى بشكل خاص في الأقصوصة المصقولة بعناية فائقة ، والتي يعالج فيها الكاتب بلغة شفافة ومحسوسة سيكولوجيا اللاشعور من خلال مصائر أشخاص ذوي عواطف جارفة ».
- (٢٣) الأمثلة على ذلك كثيرة ، نذكر منها قصة « عاشقات الخريف » ، التي صدرت للمرة الأولى في القاهرة عام ١٩٥٦ (سلسلة كتابي) ، ثم في بيروت (دار الروائع) عام ١٩٨٠ ؛ وقصة « قلوب تحترق » الصادرة في عام ١٩٥٩ عن « دار الهلال » في القاهرة وعن « دار القلم » في بيروت بدون تاريخ وقد أغفل ذكر المترجم في الحالتين .
- (٢٤) انظر : س . زفايج ، ١٩٧٣ ، ص ١٠ وما بعدها .
- (٢٥) المصدر نفسه ، ص ١٢ .
- (٢٦) راجع : A. Bauer, 1961, S. 16 ff. u. S. 32 f;
- (٢٧) من الأمور المؤكدة أن يخيئ حقي ليس الكاتب العربي الوحيد الذي أستقبل أعمال (تسفايج) بطريقة إبداعية ، ونرى أن هذا الموضوع يستحق المزيد من الدراسة .
- (٢٨) راجع : م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ١٦٠ وما يليها .
- (٢٩) صدرت مسرحيتا « الصوص » و « قلهم تل » في الكويت ضمن سلسلة « من المسرح العالمي » ، (العددان ١٤٥ و ١٥٨) . حول استقبال (شيلر) عربياً ، ولا سيما أحدث مراحل هذا الاستقبال راجع بحثنا ، ١٩٨٦ .

الهوامش

(٣٠) راجع : الموقت الأدبي ، العددان ١٥٧ - ١٥٨ ، أيار - حزيران ١٩٨٤ ، ص ٩٩ - ١٩٦ .

(٣١) راجع : م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ٨٤ - ٩٠ .

(٣٢) كتب عميد الأدب العربي مقدمات لترجمات « آلام فرتر » و « هرمن ودوريتا » و « فاوست » ، كما وضع دراسة بالفرنسية حول « الديوان العربي - الشرقي » ، صدرت عام ١٩٤٩ عن « اليونسكو » . وهذا ما يدل على مدى ما كان يوليه طه حسين ل (غوته) من إهتمام . راجع بصورة خاصة طه حسين في : جوته ، ١٩٧١ .

راجع أيضاً ع . ر . صدقي ، ١٩٦٠ ، ج . ع . م . العقاد ، ١٩٧٠ ، (ل . ك . مومسن) ، ١٩٨١ ، ج . لوكاش ١٩٨٤ .

وانظر ملف مجلة « الآداب الأجنبية » الصادر بمناسبة مرور ١٥٠ على وفاة (غوته) (٣٠ - ٣١ / ١٩٨٢)

(٣٣) راجع ل . رضوان ، ١٩٨٣ ، ن . نجيب ١٩٨٢ أ .

(٣٤) راجع : ف . أيوب ، ١٩٥٣ ، س . أيوب ، ١٩٥٥ ، يضم الكتاب الأول ستة أعمال قصصية منتقاة بطريقة اعتباطية ل (فريد ريش شيلر) و (الأخوين جريم) و (هاينريش هاينه) و (هرمان سودرمان) و (توماس مان) و (ستيفان تسفايج) .

(٣٥) راجع : م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ١٦ .

(٣٦) راجع : م . ماهر وآخرون ، ١٩٦٦ .

(٣٧) راجع : م . ماهر ، ١٩٧٠ .

(٣٨) راجع : م . ماهر ، ١٩٧٤ ب .

(٣٩) انظر : م . ماهر / ف . أوله ، ١٩٧٩ ، ص ١٦ .

لا يجوز للمرء أن يولي هذا التطور الذي يشير إليه ماهر أهمية لا يستحقها ، فالمنطقة العربية مازالت تتلقى الأعمال الأدبية الألمانية مترجمة عن لغات وسيطة في المقام الأول ، ولم يخرج من بين مصنفين خريجي علم اللغة الألمانية وأدائها (جرمانستيك) حتى اليوم غير عدد قليل من المترجمين .

(٤٠) القسم الفهرسي من كتاب : ف . هينك ، ١٩٨٣ ، حيث أوردنا حصراً .
ببليوغرافياً للمسرديات الألمانية المعربة والمراجع الثانوية العربية .

الهوامش

(٤١) المراجع حول هذا الموضوع كثيرة ، ولكتفي هنا بأحالة القارئ إلى : ع .
الراعي ١٩٨٠ .

J - Levy, 1969, S. 173 ff; (٤٢) راجع :

(٤٣) راجع بهذا الخصوص محاضرات « ندوة برلين للترجمة الأدبية » ، في :

J. Levy, 1979, S. 174 ff. راجع كذلك

(٤٤) يكتب ممدوح حقي في مقدمته لقصائد « ريلكه » ، التي نقلها إلى العربية :
« الشعر بطبيعته عسير الترجمة ، إذ يفقد كثيراً من العنصر الموسيقي وتاريخ الكلمة
الموسمي والتعبير المشير إلى قصة أو حادث أو خيال خاص معين . . وفي رأيي أنه لا
يستطيع ترجمة الشاعر إلا شاعر » (ريلكه ، ١٩٦٢ ، ص ١١) .

(٤٥) راجع : ي . ف . غوته ، ١٩٨١ ؛ ع . ر . بدوي ١٩٨٠ ؛ م . ماهر ،
١٩٧٤ ب ، ص ٢٠٧ - ٣٠٢ .

ج . ماورر ، ١٩٨١ ؛ ع . غ . مكاي ، ١٩٧٤ ، ص ٢٤٣ - ٣٢٩ .

الفصل الثالث :

(١) راجع : أ . مان ، ١٩٥٩ ؛ المؤلف نفسه ١٩٦١ .

(٢) لعب الفيلم المذكور في كل أنحاء العالم دوراً كبيراً في التعريف « بقصة الحب
والمدسة التي كتبها هاينريش مان ، والتي جلب لها الفيلم شهرة عالمية » . راجع بهذا
الشأن : K. Schroeter, 1976, S. 107.

(٣) العنوان الأصلي للرواية هو : « Professor Unrat » ، ويعني
بالعربية : « الأستاذ قفايات » . راجع : H. Mann, 1976 A

(٤) المرجع نفسه ، ص ٥ - ٨ . من حق المترجم أن يزود العمل المترجم
بشروح وإيضاحات نقدية تساعد القارئ على فهمه ، بل إن هذه الشروح ضرورية
في بعض الحالات . أما أن يقوم المترجم بإضافة أجزاء إلى النص ، دون أن يشير إلى ذلك ،
فهو تشويه مرفوض .

(٥) انظر : H. Mann, 1976 a Bd. S.20; Ders. 1976 S. b, S.28

الهوامش

(٦) راجع: G.Wahrig, 1980, S.4205f; G. Schregle, 1977, S.1008.

(٧) انظر : ه . مان : ١٩٦١ ، ص ٢٧ .

(٨) انظر : H . Mann, 1976a Bd. 1S . 20 .

(٩) انظر : ه . مان ، ١٩٦١ ، ص ٢٧ .

(١٠) راجع بهذا الصدد : J. Levy, 1964, S.86f « ليفي » حول هذه المسألة : « تركز الترجمة الحرة على ما هو عام ، حيث تحافظ على المضمون العام والشكل ، وتدعش تعديلات على كامل المجال التفصيلي . فهي تحل الخصوصية الوطنية والزمنية للمنطقة التي تنقل الترجمة العمل إليها محل الخصوصية الوطنية والزمنية للأصل ، مما يؤدي في الحالات المتطرفة إلى إكسابه طابع المحلية والراهنية » .

(١٠) راجع : M. Kluge u. R. Radler (Hg.) 1974, S. 541 .

(١١) يعتبر « أولريش ميركل » ذلك شرطاً ضرورياً لفهم العمل الفني الأجنبي ، ولكن التجربة الجمالية تم عموماً من خلال « التوحد » مع الشخصيات في العمل الفني ، كما بين « هانس روبرت ياكوس » . راجع : H. R. Jauss, 1977 .

(١٢) راجع: K. Schroeter, 1976, S.111; U. Weisstein, 1962, S.67.

يرى « أولريش فايزشتاين » بدوره أن رواية « الأستاذ نفايات » هذه « تبرز أحد أركان ألمانيا الفلهلمينية ، ولا تمثل مجرد صياغة لمشكلات مدرس تقدمت به السن » .

(١٣) المصدر الأخير ، ص ٦٦ و ٧٢ .

(١٤) راجع : م . ماهر ، ١٩٧٣ ص ١٧٦

(١٥) راجع بهذا الخصوص : K. Schröter, 1976, S.32 f.

(١٦) راجع : م . ماهر ، ١٩٧٠ ، ص ٦٦٥ - ٦٧٦ .

(١٧) من المعروف أن التطور الإقتصادي - الإجتماعي في بلدان العالم الثالث قد برز نتيجة لعوامل خارجية أهمها الاستعمار ، مما أدى إلى الحيلولة دون نشوء بورجوازية حديثة وتفتح أسلوب حياة بورجوازي حديث . أما الطبقات والشرائح الاجتماعية البورجوازية التي تكونت لاحقاً ، فهي طبقات طفيلية تابعة للمراكز الرأسمالية الصناعية ، ولا تملك قاعدة إقتصادية صلبة أو حضارة بورجوازية أصيلة . لكن هذه الشرائح الطفيلية

الهوامش

التابعة شهدت في المرحلة الأخيرة انتعاشاً شديداً وذلك لأسباب تاريخية لا مجال لتفصيلها هنا . راجع بهذا الخصوص : س . أمين ، ١٩٧٤ .

(١٨) يقدم « هاينريش مان » في هاتين الروايتين تصوراً لحكم قوي وإنساني الملامح ، يمثل نقيصاً للحكم الفاشي الذي تمثل الوحشية أبرز وجوهه .

(١٩) ج . لوكاش ، ١٩٧٨ ، ص ٣٧٣ - ٤٧٠ .

الفصل الرابع :

(١) راجع : ف . أيوب ، ١٩٥٣ ؛ س . أيوب ؛ ١٩٥٥ ؛ ت . مان ١٩٦١ ؛ ١٩٧٠ و ١٩٧٧ .

من الجدير بالذكر في هذا السياق أن رواية « آل بودينروك » قد صدرت للمرة الأولى عام ١٩٠١ ، وترجمت ١٩٢٤ إلى الانكليزية و ١٩٣٢ إلى الفرنسية ، الأمر الذي يدل على مدى تأخر صدور الترجمة العربية .

(٢) راجع : E. Laemmert 1965, S. 219 f.

(٣) انظر : ت . مان ، ١٩٦١ ، ص : ٥ وما يليها .

(٤) خلافاً لمحمود إبراهيم الدسوقي ، الذي يعتبر هذه الخاصة الأسلوبية عند « توماس مان » جميلة ، يعبر يحيى حقي في مقدمته لقصة « طونيوكروجر » عن استيائه من إفراط هذا الأديب في استخدام الصفات والنعوت ، فيكتب حول هذه المسألة : « والحوار يكاد يكون معدوماً ، الأفكار اجترار دائم ، عمادها التحليل والوصف ، وسيرورة ذلك لن تجد فيها اسماً لحي أو جماد إلا تبعته صفة وصفتان ، وربما ثلاث ، وفي بعض الأحوال أربع وخمس ، . . . وقد يغتفر للأديب ألفته من أن يسائر هوى قرائه إلى السهولة ، ولكن يحسن به ألا يتسلى بامتحان صبرهم امتحاناً عسيراً . . . إذا لحظت هذه المبالغة في اشتراط الصفة وتتابعها تبعد من فورك لذة مشاركتك للمؤلف في اكتشاف الوجود - وميلك إلى الإلتحام ، ولك بعد ذلك أن تبسم لهذا الهوس اللذيذ . . » (انظر : ت . مان ، ١٩٧٣ وما يليها) .

(٥) . حول التقنيات الممكنة في عملية الترجمة راجع ج . م . شريم ، ١٩٨٢ ، ص ٤٤ - ٧١ ، وكذلك W. Koller 1983, S. 157 - 175 .

(٦) بخصوص الطمس الأسلوبي الذي مارسه الدسوقي في ترجمة « آل بودينروك » انظر أيضاً : A. Ayad 1980, S. 99

الهوامش

(٧) حول «زاوية القص» في «آل بودينروك» راجع: H.M. Ludwig 1976, S.99 من الملاحظ وجود شبه كبير بين استقبال «آل بودينروك» في العالم العربي وبين تلقيها في تركيا ، حيث تعتبر هذه الرواية من أكثر أعمال «توماس مان» قراءة . وهذا ما يرجعه «جيرزل ايتاش» إلى حقيقة «أن في المقدمة قصة عائلة ومنصير أفرادها . فصورة العائلة الكبيرة مألوفة تماماً بالنسبة للقارئ التركي ، بل تكاد أن تكون وطنية . كما تشكل مفاهيم «الشرف العائلي» والوفاء العائلي جزءاً من شعوره الحياتي» .

(٨) راجع: W. Welzig 1970, S.181 يكتب «فلتسيج» حول رواية «آل بودينروك» : «ترجمت الرواية التي قدم فيها توماس مان تاريخاً نفسياً للبورجوازية الأوروبية ، إلى أكثر من عشرين لغة ، وطبع منها ملايين النسخ . لقد تمكنت «آل بودينروك» من أن تتحول إلى «كتاب منزلي» ليس للبورجوازية الألمانية فقط ، التي وجدت نفسها من جديد في هذه اللوحة الواقعية . ورأت فيها وثيقة عرض في لذاتها . .» (٩) من المعروف أن تلك الشرائح الاجتماعية التي يحلو للبعض أن يسميها «بورجوازية» لم تتمكن في أي بلد عربي من كسر طوق التخلف والتحول إلى برجوازية حقيقية تقود مجتمعاً صناعياً متقدماً .

راجع بهذا الخصوص : ف - دراج ، ١٩٨١ ، ص ٤٢ . هنالك ما يشبه الإجماع على أن تلك الشرائح الطفيلية التي تدعى بورجوازية لا تتحلّى بأي من الصفات الإيجابية التي تتحلّى بها البورجوازية الأوروبية ، التي أنجبت التنوير والتصنيع ، وأحلت السلطة الجمهورية الديمقراطية محل الاستبداد الإقطاعي المطلق ، فالبورجوازية العربية مرتبطة بمنع الإنتاج الكولونيالي ، وهي بالتالي تابعة ولا تلعب دوراً اجتماعياً ثورياً . لذا فإن هذه الطبقة غير مؤهلة لتكوين ثقافة عضوية أصيلة . «إن الشرط الاجتماعي الذي أنتجته البورجوازية العربية لا يسمح إلا بتعايش هجين بين ثقافتين : ثقافة الماضي المنخلعة عن حركة الحاضر ، والثقافة الكولونيالية المنخلعة بدورها عن ذات الحاضر» ، كما يكتب فيصل دراج .

(١٠) راجع : D. Pabenfuss / j. Soering (Hg.), 1976, S. 194

(١١) أنظر : ن . نجيب ، ١٩٧٥ ، ص ٦١ - ٦٣ .

(١٢) راجع بهذا الخصوص : P. de Mendelsohn, 1975, S. 259- 270.

(١٣) أنظر : ن . نجيب ، ١٩٧٥ ، ص ٦١ وما بعدها .

الهوامش

(١٤) بخصوص « الرؤى وأساليب السرد في الرواية العربية الحديثة ولا سيما عند نجيب محفوظ راجع : ش . العاني ، ١٩٨٤ ، ص ٤٥ - ٥٣ . وحول « زاوية القصة » و « الأفق الاجتماعي » في رواية « آل بودهنوك » راجع : M. H Ludwig, S. 96 ff. 1976 من المعروف أن « توماس مان » قد تأثر بشدة بفلسفة شوبنهاور التشاؤمية ، ويشكل هذا التأثير أحد المدخل الهامة لفهم عالمه الفكري . (انظر المرجع الأخير ، ص ٩٧) .

(١٥) يقول نجيب محفوظ في حديث مع فاروق شوشه : « ومرحلة أخيرة تتمثل في « الثلاثية » ، وهي عبارة عن دراسة تبدأ من التاريخ الحديث حتى اليوم ، وقد تبلورت فيها الاشتراكية كغاية لتطورنا وعلاج مجتمعتنا . » (انظر : ن . نجيب ، ١٩٧٥ ، ص ٣٢) .

(١٦) إن تحديد المضمون الاجتماعي « للثلاثية » بانهيار شريحة التجار التقليدية القاهرية ، كما فعلت المستشرقة « فيبكه فالتر » ، مقبول إذا ما قورن بذلك التحديد الذي يقدمه ناجي نجيب ، الذي يؤكد أكثر من مرة أن موضوع هذا العمل الأدبي هو « إنحلال مجتمع السيطرة الأبوية - البترياركية » أو « إنحلال مجتمع السلطة الأبوية الهرمي بأنسخته التقليدية » . فمن الجائز أن يتكلم المرء عن « نظام أبوي » و « سلوك أبوي » و « علاقات أبوية » ، أما وصف مجتمع بأكمله بأنه « مجتمع السيطرة الأبوية » فيدل على اعتباطية في استخدام المفاهيم السوسيولوجية . (راجع ، ن . نجيب ، ١٩٧٥ ، ص ٥١ ، ٦٢) .

(١٧) راجع : N. Mahfus, 1980, S. 193 f .

(١٨) انظر : ت . مان ، ١٩٧٧ ، ص ٥ ما بعدها .

(١٩) انظر م . ماهر ، ١٩٧٣ ، ص ١٦٩ .

(٢٠) نقل العديد من مؤلفات « لو كاش » إلى العربية ، ومن بينها « دراسات في الواقعية » و « الرواية التاريخية » و « توماس مان » و « الرواية كملحمة بورجوازية » . ومن الملاحظ أن معظم هذه الترجمات قد أنجزت عن لغة وسيطة وليس عن الألمانية مباشرة . حول استقبال « لو كاش » في العالم العربي راجع مقالنا الصادر بتاريخ ١٩٨٥/٢/٢٧ (جريدة تشرين) .

(٢١) راجع : G. Lukacs, 1957.

الهوامش

- (٢٢) انظر : ت . مان ، ١٩٧٧ ، ص ٦ ج . لوكاش ، ١٩٧٧ .
- (٢٣) يقول داغر في مقدمته لترجمة « الموت في البندقية » : « خروجاً من تلك المفارقة التي أسهمت فيها شخصياً ، لم أجد بداً من الإسراع في نقل أحد أعماله القصصية المعبرة والمرهفة ، عنيت قصة « الموت في البندقية » ، التي قبض للعديد من هواة السينما الفنية في لبنان أن يروها منقولة إلى الشاشة في فترة سابقة من هذا العالم . » (ص ٦) . وهذه الإشارة إلى فيلم « فيسكونتي » ، الذي يحمل العنوان نفسه ، دلالة كبيرة ، إذ تقدم لنا مثالا آخر على العلاقة بين تلقي العمل الأدبي واستقبال صيغته السينمائية .
- (٢٤) راجع بهذا الخصوص : P. V. Zima, 1978, S. 150 ff.
- (٢٥) راجع : G. Lukacs, 1957, S. 38, 49, 57.
- (٢٦) راجع : I. Deutscher, 1966 S. 2262 .
- (٢٧) راجع : ت . مان ، ١٩٧٧ ، ص ١٧ .
- (٢٨) انظر : س . الحاج شاهين ، ١٩٨٠ ، ص ١٧٣ - ٢٠٣ . ببساطة مخيفة ينطلق المؤلف من أن الأدباء الأوروبيين والأمريكيين العشرة الذين يدرس الزمان في بعض أعمالهم ، يمثلون « الأدب العالمي » في القرن العشرين . وما يدعو للاستغراب الشديد أن يستخدم باحث عربي مثل هذا المفهوم المتمركز أوروبياً للأدب العالمي ، في وقت أخذ فيه هذا المفهوم يواجه النقد الشديد حتى من قبل المقارنين الأوروبيين .
- (٢٩) انظر : H. Jendreich, 1977, S. 27S, 279, 282ff;
- (٣٠) يعتبر « توماس مان » روايته « الجبل السحري » « محاولة لسبر أغوار الإشكالية الأوروبية في أوائل القرن الحالي » . (راجع :
- W. Welzig, 1970, 187; E. Koppen . 1977, S. 121
- (٣١) انظر : س . الحاج شاهين ، ١٩٨٠ ، ص ١٩٨ .
- (٣٢) راجع : W. Bernsdorf, 1969, Mentalitaet

الفصل الخامس :

- (١) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٥ ، ص ٦ .
- (٢) يرى « إيرهارد شوتس » و « يوخن فوغت » في « الجو التطهري والأخلاق المتزمنة والترية القائمة على تحطيم إرادة الطفل » الخلفية التاريخية الواقعية لأزمات الطفولة والشباب عند « هيس » . راجع بهذا الخصوص :

الهوامش

- E. Schuetz und u. J. Vogt (Hg.) , 1977, S. 70 ;
- (٣) راجع حول هذه المسألة : A. Abdel - Malek, 1971 .
- (٤) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٥ ، ص ٦١ .
- (٥) انظر : W. G. Field, 1977, S. 72 ..
- (٦) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٥ ، ص ٦٣ و ٦٨ .
- (٧) يشير الباحث الإيراني « تورادج راهنما » إلى أن وجهات نظر « هيسه » قريبة من « حكمة الحياة عند الصوفيين » راجع : M. Pfeifer 1979, S. 134.
- (٨) راجع : ه . هيسه ، ١٩٦٨ ، ص ٧ وما بعدها .
- (٩) المصدر نفسه ، ص ١٣ و ٩ .
- (١٠) المصدر نفسه ، ص ١٠ .
- يمثل الاتجاه الأوتوبيوغرافي في رأي « لوته كوهلر » أحد الملامح الأساسية لمجمل أعمال « هيسه » : « فما يربط بين الأعمال التي تنتمي إلى كافة مراحل إبداع هيسه هي المسحة الأوتوبيوغرافية الشديدة الوضوح . وينظر هيسه نفسه إلى كل نثره الأدبي باعتباره « سيرة نفسية » تشرح مصيراً واحداً وتمثل مراحل من سعيه نحو تحقيق الذات .
- (L. Koehler , 1965, S.115) .
- (١١) انظر ه . هيسه ، ١٩٦٨ ، ص ١١ وما بعدها .
- (١٢) راجع : E. Schuetz und J. Vogt, 1977, S.73 .
- (١٣) يستطيع المرء أن يتحدث عن « الدقة » في حال نقل نصوص بارزة المضمون ، لا نصوص بارزة الشكل . راجع بهذا الخصوص :
- K. Reiss, 1971, S. 34 ff; .
- (١٤) فذكر هنا بعناوين روايات أجنبية مثل « أنا كارلينا » و « دافيد كوبرفيلد » و « الإخوة كارامازوف » ، حيث لم تحل عناوينها الأجنبية دون أن تحظى ترجماتها العربية بانتشار واسع .
- (١٥) انظر : ه . هيسه ، ١٩٦٨ ، ص ١٤ و . H. Hesse, 1970, S. 493 .
- (١٦) المصدر نفسه ، ص ١٥ . بالنسبة للمعنى المزدوج المفردة « Matte » ، راجع :
- G. Wahrig, 1980 ..
- (١٧) راجع : ه . هيسه ، ١٩٦٩ ، ص ٦ ، ١٤ ، ١٧ . في دراسته حول « الرواية الألمانية في القرن العشرين » ، يخطو مصطفى ماهر خطوة أخرى باتجاه التراجع عن صورة « هيسه » الثورية ، فيقدم لنا أدبياً يمارس « دراساته لنفسه والنفس البشرية » . . .

الهوامش

ويهزم الفكرة القائلة بتدهور حتمي للثقافة . إنه يذهب إلى ضرورة إعادة النظر في الثقافة ككل ، وإلى ضرورة رد الصفاء إليها ، وإلى إنماء الثقافة في حد ذاتها ، وإلى الثقافة بأفرعها المختلفة خدمة للناس . » (المؤلف نفسه ، ١٩٧٣ ، ص ٨٠٥ - ٨١٠)

(١٨) راجع بهذا الخصوص : B. Zeller, 1978, S. 111 - 118 .

(١٩) انظر : ه . هيسه ، ١٩٦٩ ، ص ٥ . يبلغ هذا التمجيد ذروته المطلقة في دراسة « الرواية الألمانية في القرن العشرين » ، حيث يصف ماهر رواية « لعبة الكريات الزجاجية » بأنها « أعظم أعمال هيسه الروائية . . . وتعتبر من أعظم ما ظهر في فن الرواية في تاريخ الإنسانية » (!) (المؤلف نفسه ، ١٩٧٣ ، ص ٨٠٧) .

(٢٠) انظر : ه . هيسه ، ١٩٧٣ ، ص ٢٤ و ١٠ . من المعروف أن « هيسه » لا يستخدم في روايته « أسلوباً واحداً بل عدة أساليب مختلفة تماماً . بفض النظر عن القصائد ، كتبت سير الحياة نثراً بسيطاً طازجاً ولكن رفيع ، خلافاً لأسلوب السرد التاريخي المستخدم في الفصول الأولى » . (انظر : G. W. Field, 1977, S. 128 .

(٢١) انظر : ه . هيسه ، ١٩٦٩ ، ص ٢٤ وما بعدها .

(٢٢) في رسالة موجهة إلى « ر . رالفيتس » يوضح « هيسه » هذه العلاقة قائلا : « كنت أهدف إلى أمرين : أن أعبر عن مقاومة الفكر للقوى البربرية ، وأن أدم قدر المستطاع أصدقائي هناك في ألمانيا في مقاومتهم وصمودهم . . . كان لا بد لي ، على الرغم من الحاضر المستهزئ ، من أن أظهر ملكة الفكر والروح موجودة لا تقهر . لذا أسقطت الصورة على المستقبل ، ونفيت الحاضر النقي إلى ماضى تم تجاوزه . . » راجع :

B. Zeller, 1978, S. 128 .

(٢٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٢٤) راجع : H. Mayer, 1976 S. 162 « هانس ماير » أحد النقاد البارزين في ألمانيا .

(٢٥) يقول « رالف فريمان » عن « لعبة الكريات الزجاجية » أنها « تستعصي على كل نموذج للرواية التقليدية . . . لكن هذا النقص في الحيوية هو ما يجعل من هذه الرواية عملاً فنياً تجريبياً ، تتحول فيه الأفكار الفلسفية إلى صور ملموسة والمؤثرات الذاتية - السيكلوجية إلى لوحة موضوعية - عملية » . كذلك يركز « ج . ف . فيلد » على الطابع التجريبي لرواية « هيسه » فيكتب : « بفض النظر عن مسألة ما إذا كانت تجربة هيسه في لعبة الكريات الزجاجية ناجحة أم لا ، فإن الشكل المزجي غير المألوف . . . يحوي عدداً من العناصر الجديدة مثل المقالة والروى المتعددة . » (انظر :

الهوامش

- R. Freemann, 1982, S. 450 f; .G. Field, 1977, S. 129) .
- (٢٦) راجع : G. Wahrig, 1180. G. Schregle, 1977, S. 229; وكذلك : المعجم الوسيط ، ص ٦٨٦ .
- G. Schregle, 1977, S. 175 . (٢٧) راجع :
- (٢٨) : ٥ . هيسه ، ١٩٦٩ ، ص ٣٤ . فيما يتعلق بأسماء العلم في « لعبة الكريات الزجاجية » راجع : (V. Michels 1977, S. 169 - 174 .
- (٢٩) راجع : ٥ . هيسه ، ١٩٦٩ ، ص ٥١ . حول مشكلة نقل أسماء العلم الأجنبية إلى العربية راجع : م . ع . غ . حسن ، ١٩٦٦ ، ص ٢١١ - ٢٩
- M. Pfeifer, (Hg), 1979, S. 16. (٣٠) راجع :
- M. Pfeifer (Hg), 1979, S. 16 f . (٣١) راجع :
- (٣٢) يزخر استقبال « هيسه » عالمياً بأدلة كثيرة على وجود مثل هذه العلاقة . فهذا « مارتين بفايفر » يكتب حول استقبال أعمال « هيسه » في الولايات المتحدة الأمريكية : « نعلم منذ وقت طويل أن الإقبال الشديد على « هيسه » قد بدأ في وقت أخذت تحل فيه الترجمات الأفضل نوعية مكان الترجمات الرديئة » . أما الباحث الإيراني « راهينما » فيكتب حول النجاح الذي حققته الترجمة الإيرانية لقصة « السفر إلى بلاد الشرق » : « لا يرجع هذا النجاح إلى أجواء القصة شبه الصوفية ، التي تجتذب القارئ الإيراني عموماً ، بل يرجع كذلك إلى نوعية الترجمة » . (انظر : المصدر نفسه ، ص ١٧ و ١٣٤)
- G. Schregle, 1977, (٣٣) انظر : ٥ . هيسه ، ١٩٣٩ ، ص ٥ . وكذلك : (٣٤) انظر : ٥ . هيسه ، ١٩٧٩ ؛ و : H. Hesse, 1970, S.79 قمنا بإيراد رقم الصفحة في اخر الشاهد .
- A. Popovic 1981S. 101f: للمترجم راجع : (٣٥) حول مسألة «الموقع الأسلوبى»
- (٣٦) راجع : ٥ . هيسه ، ١٩٨١ و ١٩٨٣ و ١٩٨٥ .
- M. Pfeifer (Hg.) 1979, S. 129 . (٣٧) راجع :
- (٣٨) المرجع نفسه ، ص ١٦ .
- (٣٩) تورد « أين - أونغ لي » في سياق حديثها عن نقل أعمال « هيسه » إلى اللغة الكورية الصعوبات التالية : « ١ - اختلاف البنى القواعدية للفتين ؛ ٢ - التباين الشديد بين العالمين العربي والشرقي ؛ ٣ - الاختلاف في تحديد المفاهيم والكلمات وقيم الشعور

الهوامش

اللغوي ؛ ٤ - التباين في تشديد وتقصير وإطالة مقاطع الكلمة في كلتا اللغتين . » (انظر : M. Pfeifer (Hg.) 1977, S. 267). ونحن نرى بدورنا أن المترجم العربي لأعمال «هيسه» يواجه مشكلات من نفس النوع .

(٤٠) حول استقبال أعمال « هيسه » في تلك الأقطار راجع :

M. Pfeifer (Hg.) 1977, S. 155-190, 222-274.

M. Pfeifer (Hg.) 1979, S. 134 . (٤١) راجع :

M. Pfeifer (Hg.) , 222 ff. 272 (٤٢) انظر :

M. Pfeifer (Hg.) 1977, S. 129 . (٤٣) انظر :

(٤٤) يقول « فيرنر فلسيتج » حول هذا الموضوع : « يعبر ابتعاد الفرد عن العالم وعن نفسه في ذلك التكرار الشديد لمفردات مثل « راهب » ، « وحدة » ، « غريب » ، « الحنين إلى الوطن » ، « وطن » ، أو « بلا وطن » . إن شخصيات هيسه تشعر بالوحدة وتميش وحيدة عن عمد . » (انظر : W. Welzig, 1970, S. 36 ;

(٤٥) ترى أنجيل سيمان بحق أن حركة الترجمة إلى العربية ترتبط « بالمناخ الفكري والثقافي السائد . في وقت من الأوقات .. كانت الرومانسية في بداية حركة الترجمة إلى العربية أكثر نجاحاً مع جمهور القراء من الرواية الواقعية . وفي آخر الثلاثينات وفي الأربعينات كانت « المودة » أو الشكل الروائي المفضل هو الرواية الواقعية ، ومن هنا رواج الرواية الواقعية الفرنسية والروسية . » (المؤلفة نفسها ، ١٩٨٠ ، ص ٥٧) .

B. Zeller 1978, 153 . (٤٦) انظر :

B. Tibi 181 . (٤٧) حول هذا الموضوع راجع :

(٤٨) إنه لأمر بالغ الدلالة أن يقوم أديب عربي معروف بانتمائه الفكري التقدمي هو ممدوح عدوان ، بتعريب عدد من أعمال « هيسه » .

الفصل السادس :

(١) صدر هذا المقال للمرة الأولى في مجلة « الكاتب المصري » ، وفيما بعد ضمن كتاب « ألوان » . انظر : ط . حسين ، ١٩٧٠ .

(٢) راجع بهذا الخصوص : P. U. Beicken, 1974; S. ft; شهد استقبال « كافكا » في فرنسا عدة مراحل ، تمت الأولى منها في أوائل الثلاثينات على يد السورباليين . وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية « فتح » « كافكا » فرنسا مرة ثانية في ظل أوضاع سياسية وثقافية جديدة .

الهوامش

- (٣) انظر : ط . حسين ، ١٩٧٠ ، ص ٢٥٦ .
- (٤) المصدر نفسه ، ص ٢٥٢ وما بعدها .
- (٥) انظر بهذا الخصوص : K. Wagenbach, 1971, S. 116
- (٦) كتب « كافكا » بتاريخ ١٩١٩/١١/٢٤ إلى الممرضة « يولي نوريتسك » : « كنا قد توصلنا إلى أنني أعتبر الزواج وإنجاب الأطفال أسى هدف أنشده . » (انظر : K. Wagenbach, 1979, S. 116) .
- (٧) انظر : ط . حسين ، ١٩٧٠ ، ص ٢٥٧ . يعتبر طه حسين « الأدب المظلم » ظاهرة عالمية تبرز في أزمنة الإضطراب والهزات الإجتماعية . وقد عالج هذا النوع من الأدب في مقالة طويلة مستقلة . (المرجع نفسه ، ١٩٧٠ ، ص ٢٠٦ - ٢٣٢) .
- (٨) المرجع نفسه ، ص ٢٥٦ .
- (٩) انظر : P. U. Beicken, 1974, S. XIV . يعتبر « بايكن » من أهم الباحثين في أدب « كافكا » ، وقد كتب أول مدخل نقدي إلى البحوث المتعلقة بهذا الأديب .
- (١٠) انظر : W. Benjamin, 1481, S. 12 « فالتر بنيامين » منظر أدبي تقديمي معروف ، ينتمي إلى ما اصطلح على تسميته « المدرسة الفرائكفورتية » ، ولم يعرب من أعماله سوى مقالاته عن « بريشت » .
- (١١) انظر : P.U. Beicken, 1974, S. XVI
- (١٢) راجع بهذا الخصوص : H. Binder, (Hg), 1979, S. 458 ff;
- K. Wagenbach, 1979, S. 94 f, . E. Fischer, 1975, S. 364 f.
- في مقاله الهام « فرائس كافكا » يكتب المنظر التقدمي المعروف « إرنست فيشر » : « كان المهتم بالنسبة لكافكا التجربة المباشرة والتفصيلات الملموسة ، وليس ما هو موسع وعام . لقد استشراف أندلاع حرب ١٩١٤ في رؤيا شعرية ، فلما اندلعت الحرب فعلا انتحي جانباً يراقب ويسجل . »
- (١٣) انظر : ط . حسين ، ١٩٧٠ ، ص ٢٦٢ وما بعدها .
- (١٤) المصدر نفسه ، ص ٢٦٤ وما بعدها .
- (١٥) راجع بهذا الصدد : P. U. Beicken, 1974, S.41; H. Binder (Hg.) 1979, S. 678 - 698 .
- (١٦) انظر : C. Brockelmann, 1942, S 285 .
- (١٧) راجع : ع. فروخ ، ١٩٦٠ ، ص ٩٣ وما يليها ؛ Anders, 1976, S.100

الهوامش

يصف « غولتر أندرس » ، وهو ناقد وفيلسوف ألماني معاصر ، « كافكا » بأنه « يشك حتى في شكه » .

(١٨) راجع : ن . نجيب ، ١٩٧٢ ، ص ٦٤ . يعزو نجيب المقارنة اللا تاريخية التي عقدها طه حسين بين « كافكا » وأبي العلاء إلى « منهجه التأثري في النقد الأدبي . »
(١٩) : c. Brockelmann, 1942, S. 285 .

(٢٠) راجع : P.U. Beicken, 1974, S. 284 .

(٢١) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧٩ . يرجع أنه صدرت قبل ذلك التاريخ ترجمات عربية لبعض قصص « كافكا » القصيرة . فقد نشرت مجلة « النقاد » السورية عام ١٩٥٤ ترجمة لقصة « امرأة صغيرة » ، ولا نستبعد أن تكون مجلات عربية أخرى قد فعلت شيئاً مشابهاً ، إلا أنه لا يوجد حتى اليوم حصر بيبليوغرافي دقيق لتلك الإصدارات .
(٢٢) راجع : م . ماهر ، ١٩٦٧ ، ص ٨٠٧ .
(٢٣) راجع بهذا الخصوص :

H. Binder (Eg.) 1979, S. 3-11, P.U. Beicken, 1974, S. 8- 20 .

(٢٤) راجع : H. Binder (Hg.), 1979, S. 789 - 792 .

(٢٥) راجع بهذا الصدد : P. U. Beicken, 1974, .176 ff .

(٢٦) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٧ ، ص ٨٠٧ وتتمتها . ترى ماذا كان سيحل بـ « الثقافة الإنسانية » لو أن «ماكس برود» نفذ وصية « كافكا » وأحرق تركته الأدبية؟

(٢٧) راجع بهذا الصدد : E. Fischer, 1975, S. 336; H. Binder (Hg.) 1979, S. 65 ff; K. Wagenbach, 1979, S. 11-18 .

(٢٨) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٧، ص ٨١٧، وكذلك : K. Wagenbach, 1979, S. 76 . حول مسألة الخوف عند « كافكا » يكتب « كلاوس فاكنباخ » :
« مما يسترعي الانتباه أن كافكا يتكلم باستمرار عن الخوف والأشباح التي ظهرت آنذاك . . »
(٢٩) راجع : F. Kafka, 1952, S. 36 .

(٣٠) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٧ ، ص ٨١٨ .

(٣١) راجع بهذا الخصوص :

K. Wagenbach, 1979, S.50; M. Brod, 1974, S.87 .

يخطئ « برود » الذي كان صديقاً حميماً لـ « كافكا » ، رأي أولئك « الذين يرون في كافكا نوعاً من راهب الصحراء » (ص ١٠٣) .

الهوامش

- (٣٢) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٧ ، ص ٨١٩ وما بعدها .
- (٣٣) راجع : K. Wagenbach, 1979, S. 71
- (٣٤) راجع : E. Fischer, 1975, S. 374 - 378 .
- (٣٥) انظر : م . ماهر ، ١٩٦٧ ، ص ٨٢٧ .
- (٣٦) راجع : P. U. Beicken, 1974, S. 284 .
- (٣٧) راجع : ت . اوزبورن ، ١٩٦٧ ؛ ر . غارودي ، ١٩٦٨ .
- (٣٨) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ٣ وما بعدها .
- (٣٩) المرجع نفسه ، ص ٥ .
- (٤٠) المرجع نفسه ، ص ٧ . حول الاتجاه السيكلوجي في تفسير أعمال « كافكا »
- راجع : P. U. Beicken, 1974, S. 193- 213
- (٤١) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ٩ .
- (٤٢) راجع بهذا الخصوص :
- H. Binder (Hg), 1979, s.43 6.
- (٤٣) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ٩ وثمتهها .
- (٤٤) راجع بهذا الصدد : H. Binder (Hg.) 1979, Bd. S. 402 f.
- (٤٥) انظر : H. Binder, 1982, S. 191.
- (٤٦) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ١١ وما بعدها .
- (٤٧) انظر بهذا الخصوص :
- E. Fissch, 1975, S. 363 ff; R. Garaudy, S. 205.
- يقول « غارودي » : « ليس كافكا ثورياً . إنه يوقظ في الناس الوعي بغربتهم ، ومن خلال التوعية يصبح الإضطهاد أمراً لا يطاق . إلا إنه لا يدعو للنضال ولا يبين أفقاً . إنه يكشف الدراما ، دون أن يشير إلى حلها » .
- (٤٨) انظر : H. Binder (Hg.) 1979, S. 425 .
- (٤٩) انظر : ب . طيبي ، ١٩٨١ ، ص ١٢٤ .
- (٥٠) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ٣ .
- (٥١) راجع : ف . كافكا . ١٩٧٠ . ١ .
- (٥٢) حول مسألة « الأمانة » في الترجمة الأدبية راجع : J. Levy, 1966, S. : 68; K. Reiss, 1978, S. 40 ff . وينتظر « بوجين يندا » من عملية الترجمة أن تحقق على المستويين الدلالي والأسلوبي أعلى درجات التكافؤ في التأثير بين النصين الأصلي والمترجم .
- (راجع : W. Wilss (Hg.) 1981, 140 . أما « أنتون بروفيتش » فيعتبر

الهوامش

« التكافؤ الأسلوبي » المثل الأعلى ، الذي يجب على المترجم أن يضعه نصب عينيه عند القيام بنقل عمل أدبي : (المرجع نفسه ، ص ٩٩)

(٥٣) راجع : ف . كافكا أ . ويلز ، ١٩٨١ . يشير إبراهيم العريس إلى ترجمة ماهر لرواية « القضية » ، لكنه يختار حلاً آخر لترجمة العنوان المشترك بين الرواية والفيلم (ص ٦) .

(٥٤) راجع بهذا الخصوص : H.Binder (Hg), 1979, Bd.2S, 183, 188, 202.

(٥٥) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ١٤ .

(٥٦) راجع F. Kafka, 1958, S.9. H. Binder(hg.) 1979; Bd.2 S.186

(٥٧) راجع : المعجم الوسيط ، ص ٦٩٤ ، من الملاحظ أن ماهر لا يتقيد بشكل

واحد لترجمة كلمة « Fruestueck » . فهو يستخدم مرة « طعام الإفطار » وتارة أخرى « إفطار » فقط ، الأمر الذي يدل على التقاد « الموقع الأسلوبي » . وفي كل الأحوال فإن الكثير من المفردات التي يستخدمها ماهر تشير بوضوح إلى إتجاه ميثافيزيقي-دني .

(٥٨) راجع : ف . كافكا ، ١٩٧٠ ، آ ، ص ٧ .

(٥٩) حول هذا النوع من الإفكار الأسلوبي راجع : J. Levy, 1966, S. 115f

(٦٠) راجع : G. Schregle, 1977, S. 678, 764 .

(٦١) راجع : G. Schregle, 1977, S. 216, 1024 .

(٦٢) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧٠ ، أ ، ص ٧ . لا يرجع هذا التعديل الذي

أدخله منسي على النص إلى الترجمة الإنكليزية . راجع بهذا الخصوص :

F. Kafka, 1181 A S.7

(٦٣) انظر : ف . كافكا ، ١٩٦٨ ، ص ١٨ ، ٨٢ ، ٩٣ راجع : كذلك

G. Schregle, 1977 ..

(٦٤) المرجع نفسه ، ص ١٣٩٢ .

(٦٥) في مقابلة صحفية يذكر نجيب محفوظ « كافكا » كأحد الأدباء الأجانب

الذين تأثر بهم . راجع : ن . محفوظ ، ١٩٨٠ ، ب ؛ وبخصوص تأثر غادة السمان بـ « كافكا » راجع : ح . الخطيب ، ١٩٨٠ ، ص ٦٨ .

(٦٦) انظر : ر . ظاظا ، ١٩٧٩ ، ص ١٤٨ .

(٦٧) المرجع نفسه ، ص ١٥٩ وما بعدها .

الهوامش

- (٦٨) راجع : ح . الخطيب ، ١٩٨٠ ، ص ١٨٢ وتتمتها . من الملاحظ أن استقبال « كافكا » في إيران قد اتخذ مساراً مشابهاً . فـ « كافكا » الذي « أثر في إيران بسرعة ، كما لم يؤثر كاتب ناطق بالألمانية ، وأثرى الأدب الإيراني المعاصر ، . . . جاء إلى إيران ضمن سياق إشكالية الوجودية الفرنسية . » (انظر : M. Pfeifer (Hg.), 1979, S. 131 f. .)
- (٦٩) انظر : ر. غاظا ، ١٩٧٩ ، ص ١٦٠ .
- (٧٠) انظر : ح . الخطيب ، ١٩٨٠ ، ص ١٢٧ .
- (٧١) المرجع نفسه ، ص ٣٤ و ١٠٢ .
- (٧٢) المرجع نفسه ، ص ١٣١ .
- (٧٣) راجع حول هذا الموضوع : H. Dyserinck, 1981, S.103 .
- (٧٤) يرى الناقدان فبيل سليمان وبوعلي ياسين أن تأثير « كافكا » على جورج سالم لا يقتصر على النواحي الفنية ، بل يتعدى ذلك إلى الجوانب المضمونية . راجع نفس المؤلفين ، ١٩٨٥ ، ص ٩٨ . انظر : ح . الخطيب ، ١٩٨٠ ، ص ١٣١ .
- (٧٥) راجع بهذا الخصوص : G. R. Kaiser, 1980, S. 95 .
- (٧٦) انظر : ح . الخطيب ، ١٩٨٠ ، ص ١٣٥ وما بعدها .
- (٧٧) حول « التأثير » في علم الأدب المقارن راجع :
- U. Weisstein, 1968, S. 35; H. Dysernick, 1981, S. 124.
- (٧٨) راجع : H. Binder (Hg.) 1979, S. 438 .
- (٧٩) حول هذا التفسير الميتافيزيقي لرواية « القضية » راجع :
- M. Brod, 1974, S. 329 f; H. Binder (Hg.) 1979, S. 17 H.
- (٨٠) راجع :
- U. Wagenbach, 1979, S. 44; B. Fischer, 1975, S. 33 -343 .
- (٨١) راجع بهذا الخصوص :
- H. Dyserinck, 1981, S. 102; R.G. kaiser, 1980, S. 22 .
- (٨٢) راجع : U. Weisstein, 1968, S. 90 .
- (٨٣) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧١ ، ص ١٧ .
- (٨٤) المصدر نفسه ، ص ١٢ .
- (٨٥) المصدر نفسه ، ص ١٥ .
- (٨٦) راجع بهذا الصدد : P.U. Beicken, 1974, S. 228—338 ;
- H. Binder (Hg.) 1979, S. 44 -460 .
- (٨٧) راجع بهذا الخصوص : M. Kluge / R. Radler, 1974, S.522; H. Binder (Hg.), 1979, S. 446; H. Binder, 1982, S. 274..

الهوامش

يرجع « بيندر » ، وهو أحد كبار المختصين في « كافكا » سيل التفسيرات هذا إلى « جهل المفسرين بالخلفيات البيوغرافية والسياق البيوغرافي لرواية القصر » .

(٨٨) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧١ ، ص ١٥ .

M. Kluge / R. Radler, 1974, S. 522, (٨٩) انظر :

E. Heller, 1976, S. 104.

يكتب « هيلر » ، وهو أحد المتخصصين في أدب « كافكا » ، حول « كلم » : « يدعى أقوى موظفي القصر (وبالنسبة لـ «ك» أعلى مثل للسلطة) ، كلم ، وهو اسم يعني (مازق) أو (هيق) أو (كماشات) أو سلاسل أو السكوت الذي يبعث على الضيق . أما ماهر فلا يرى مبرراً لشرح اسم (كلم) وكان هذا الاسم لا يحمل أية دلالات .

(٩٠) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧١ ، ص ١٥ و ١٧ .

تتضح خلفية ماهر الإيديولوجية عبر إكثاره من استخدام مفردات وعبارات مثل « الضلال » و « المنة الإطية » . ولكن هذا لا يعني أنه يقدم تفسيراً لا هوياً متماسكاً لرواية « القصر » ، بل يلجأ إلى تجميع شذرات متنافرة من تفسيرات مختلفة .

M. Kluge / R. Radler (Hg.), 1474, S. 523 (٩١) انظر :

(٩٢) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧١ ، ص ١٦ وتتمتها .

(٩٣) راجع بخصوص هذا الموضوع :

P.U. Beicken, 1974, S. 335, H. Binder (Hg). 1979, S. 460 ff.

Th. W. Adorno, 1969, S. 452 (٩٤) راجع :

(تيودور أدورنو « أحد مؤسسي ما اصطلح على تسميته بـ « المدرسة الفرائكفورتية » في الفلسفة ، وله إسهامات هامة في نظرية الجمال .

(٩٥) انظر : ف . كافكا ، ١٩٧١ ، ص ١٦ و ٣ .

M. Kluge / R. Radler, 1974, S. 522; (٩٦) راجع :

H. Binder (Hg.) 1979. Bd.2 S. 458 .

(٩٧) راجع : نفس المؤلف ، ١٩٧٠ ب . صدرت الترجمة العربية لرواية « أمريكا » ضمن سلسلة « روايات الضلال » ، ونوعيتها اللغوية الأسلوبية متدنية جداً ، بحيث تذكرنا بترجمة رواية « الملاك الأزرق » لـ « هاينريش مان » .

(٩٨) إن أهم حدث على صعيد تعريب قصص (كافكا) هو صدور مجموعة « سور الصين » ، التي أنجزها سامي الجندي عن الفرنسية ، وتضم عدداً مرموقاً من قصص « كافكا » الهامة . راجع : ف . كافكا ، ١٩٨٢ .

(٩٩) عرفت المنطقة العربية جدالات مشابهة حول مفكرين آخرين من أصل يهودي

الهوامش

هما : « كارل ماركس » و « سيغ蒙德 فرويد » . راجع بهذا الخصوص : ص . قدسي ، ١٩٧٦ .

(١٠٠) راجع : ف . دراج / م . موعد ، ١٩٧٤ ، ص ١٢٨ .

(١٠١) المرجع نفسه ، ص ١٣٠

(١٠٢) المرجع نفسه ، ص ١٣٢ .

(١٠٣) النظر : H. Binder (Hg) , 1979, Bd.2 S. 328;

F. Kafka, 1967, S. 755 .

يقول « كافكا » في تلك الرسالة : « أنت تعلمين أن اثنين يتنازعان في داخلي . المهم بالنسبة إلي هو أن أحيط بكامل المجتمع الإنساني والحيواني ، أن أفهم ميوله الأساسية ورغباته ومثله الأخلاقية ، وأن أرددها إلى تعليمات بسيطة . . بحيث أنظر إليها كلها بعين الرضى . »

(١٠٤) راجع : H. Binder, 1982, S. 203 f. جاء في تلك الرسالة : « سرت في الغابة حزينا مثل ابن آوى ، قضيت الليلة حزينا مثل ابن آوى . أتصور ابن آوى ، كيف يجد علة سردين فقدتها إحدى القوافل ، فيحطم الثابت التنكي ، ويلتهم الجثث منه . مع أنه ربما يختلف عن الإنسان في أنه مجبر ولا يريد . . . أما نحن فنريد ولنسنا مجبرين . » (النظر : F. Kafka, 1981 a, S. 106 .)

(١٠٥) أنظر : F. Kafka, 1952, S. 328 .

(١٠٦) النظر : ف . دراج / م . موعد ، ١٩٧٤ ، ص ١٣١ .

(١٠٧) راجع : H. Binder, 1982, S. 203 .

(١٠٨) النظر : P. U. Beicken, 1974, S. 117

(١٠٩) من أشهر تلك التصريحات الفقرة الشهيرة الواردة في « دفاتر الاوكثاف » ، حيث يقول « كافكا » : « لم تقديني إلى الحياة يد المسيحية مثل كيركجارد ، ولا تلقفت آخر أطراف معطف الصلاة اليهودي ، مثل الصهاينة . » (أنظر :

F. Kafka, 1953, S. 12,1)

(١١٠) راجع : ر . غارودي ، ١٩٦٨ ، ص ١٥٣ .

(١١١) أنظر : F. Kafka, 1951, S. 564 .

(١١٢) أنظر ك . سعد الدين ، ١٩٧٩ ، ص ٥٧ .

(١١٣) المرجع نفسه ، ص ٥٧ وتتمتها .

(١١٤) المرجع نفسه ، ص ٥٩ .

الهوامش

- (١١٥) المرجع نفسه ، ص ٥٩ وتمتها .
- (١١٦) المرجع نفسه ، ص ٦١ .
- (١١٧) J. Maier U. Beicken 1681,290 S.: راجع بهذا الخصوص :
من المؤسف حقاً أن بعض الجهلة من العرب يعتقد أن المجازر النازية ضد اليهود كانت لصالح العرب ، على مبدأ : « عدو عدوي صديقي » . ولكن هؤلاء يتجاهلون أن إصطهاد يهود أوروبا من قبل النازية أعطى الصهيونية فرصة تقديم نفسها كمنقذ لهم ، بعد أن كانت تعاني من العزلة ، لأن الخاليات اليهودية الأوروبية كانت قبل ذلك لا تفكر بالهجرة إلى فلسطين .
- (١١٨) راجع : لك . سعد الدين ، ١٩٧٩ ، ص ٦٦ .
- (١١٩) راجع : H. Binder, 1982, S. 174 f.
- (١٢٠) انظر : الألام ، ٩ / ١٩٧٩ ، ص ٤ .
- (١٢١) راجع : المعرفة ، ٢٤١ / ١٩٨٢ ، ص ٥ .
- (١٢٢) راجع : ب . أمين ، ١٩٨١ ، ص ٥ وما بعدها .
- (١٢٣) المرجع نفسه ، ص ٩ ، ١٠ .
- (١٢٤) المرجع نفسه ، ص ١٥ .
- (١٢٥) المرجع نفسه ص ١٩ .
- (١٢٦) المرجع نفسه ص ٢١ .
- (١٢٧) المرجع نفسه ، ص ٢٨ .
- (١٢٨) راجع بهذا الخصوص : P.U. Beicken, 1974, S. 8-20 ;
H. Binder (Hg.) 1979, S. 3- 14 .
- (١٢٩) انظر : ب . أمين ، ١٩٨١ ، ص ٢٨ ، ٣٤ وما بعدها .
- يشارك العديد من كبار باحثي ومفكري « كافكا » السيدة أمين هذا الرأي ، إذ يرفضون مثلها التفسيرات الصهيونية لأعمال « كافكا » ، تلك التفسيرات التي فتح « برود » لها الباب على مصراعيه . فقد رفض الفيلسوف والناقد النمساوي المعروف « إرنست فيشر » الأسطورة التي نسجها « برود » حول تدين « كافكا » قائلا : « إن برود غير قادر على تدعيم هذه الأسطورة ، لا من خلال أعمال كافكا ، ولا من خلال كلمة واحدة في مئات الرسائل والأحاديث التي خلفها . »
- (E. Fischer, 1975, S. 351) .

الهوامش

(١٣٠) انظر : ب . أمين ، ١٩٨١ ، ص ٦١ ، ٦٣ ، ٦٥ . راجع كذلك :
M. Brod, 1977, S. 163-167 لاسيما الصفحة ١٦٤ ، حيث يكتب « برود »
حول « الشعور بالغربة » عند « كافكا » : « إنه الشعور الخاص الذي يكنه اليهودي الذي
يريد أن يستقر في بيئة غريبة . »

تشير المؤلفة هنا إلى قول « برود » : « علماً بأن هذا التفسير اليهودي الخاص يسير
يبدأ بيد مع التفسير الإنساني العام ، دون أن ينفي أحدهما الآخر أو يشوشه . »
(١٣١) انظر : ب . أمين ، ١٩٨١ ، ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٥ .

(١٣٢) المرجع نفسه ، ص ٢٥٣ . راجع أيضاً : F. Kafka. 1970, S.341.

(١٣٣) راجع : ب . أمين ، ١٩٨٢ ، ص ١٧٤ .

(١٣٤) شهد استقبال « كافكا » عالمياً العديد من التجسيدات السياسية والنقاشات
المشحونة إيديولوجياً . ولكن نادراً ما بلغت الجدلالات تلك الدرجة من الإعتباطية واللاعقلانية
التي برزت في الجدل العربي حول صهيونية « كافكا » : راجع بهذا الخصوص :
K.H. Fingerhut, 1981 .

(١٣٥) راجع بهذا الخصوص : G. R. Kaiser, 1980, S. 31 .

(١٣٦) حول مسألة التغلغل الثقافي راجع : B. Tibi, S. 57 ff.

الفصل السابع :

(١) راجع بهذا الخصوص : U. Merkel, 1681, S. 31 .

(٢) حول الدور الذي تلعبه شهرة الأديب في تلقيه خارج بلاده راجع :

Moog - Gruenewald, 1981, S.65 ونحن نرى مع المؤلفة أنه من الخطأ تسويغ
أية ترجمة أدبية بشهرة الكاتب ، كما يفعل بعض المترجمين العرب .

(٣) لقد حاولنا تحديد الخطوط العريضة لتلك الحاجات في محاضرتنا « الترجمة بين
أنصارها وخصومها » (١٩٨٦/٦/٢٢) .

(٤) نتفق في الرأي مع أولئك الذين يرون أن استقبال الآداب الأجنبية قد ينطوي
على شكل من أشكال التبعية الثقافية . ولكن خلافاً لهؤلاء نرى أن هذه التبعية تتجلى بادئ
ذي بدء في اختيار العمل المترجم ، وهو اختيار يجب أن يتم انطلاقاً من تقدير سليم للحاجات
الثقافية للمجتمع العربي المستقبل . فعندما يستهدي المترجمون بتلك الحاجات ، تتحول
الترجمة الأدبية إلى وسيلة لإغناء الثقافة العربية وتجديدها وإلى مساهمة في تطوير المجتمع

الهوامش

العربي وتقدمه . وإذا كنا نرفض مواقف أولئك الذين ينكرون الدور الإيجابي التجديدي للترجمة ، فافتنا لا نستطيع أن نشاطر الرأي أولئك الذين يمجدون الترجمة بصورة مطلقة وبشكل غير نقدي ، متجاهلين البنى المتناقضة وغير المتكافئة القائمة حالياً في العلاقات الثقافية الدولية . انظر بهذا الخصوص دراسة تيسير شيخ الأرض حول الترجمة (١٩٨٥) والنقاش الذي دار بيننا وبينه حول هذه المسألة (١٩٨٥/٨/٨ جريدة تشرين) .

(٥) في هذا السياق نود أن نذكر بالدور التجديدي الهام الذي لعبته الترجمة الأدبية في مراحل مختلفة من تطور الأدبين العربي والألماني . راجع بهذا الصدد :

G. R. Khoury 1917, F. Apel, 1982, S. 36-89 .

(٦) من المعروف أن الترجمات الرديئة يمكن أن تشوه صورة أديب معين ، بل صورة أدب بأكمله . راجع حول هذه المسألة :

E. Koppen, 1981 S. 152 f .

U. Merkel – 1981, S. 96 . (٧) راجع :

(٨) لا يوجد حتى اليوم بالعربية أي عرض واف لتاريخ الأدب الألماني . والعرض الوحيد الموجود هو كتاب « أنجيلوز » المترجم عن الفرنسية (١٩٨٠) . في هذا السياق نشير أيضاً إلى كتاب عدنان رشيد حول الكلاسيكية في الأدب الألماني (١٩٨٣) .

وقد بلغنا مؤخراً أن ترجمة عربية لكتاب « كورت روتمان » : التاريخ المختصر للأدب الألماني « قد صدرت حديثاً عن دار عويدات ، بيروت ، وقد أنجز هذه الترجمة الكاتب والمترجم السوري سليمان توفيق ، الذي نقل إلى الألمانية عدداً من أعمال الأدب العربي المعاصر .

(٩) في هذا الإطار يدخل كتاب « فالتر هنيك » : « الدراما الحديثة في ألمانيا » ، الذي توخينا من تعريبه مساعدة القراء العرب على فهم المسرحيات الألمانية المترجمة ، التي يزداد عددها عاماً بعد عام ، في سياقها التاريخي الصحيح (راجع : المؤلف نفسه ، ١٩٨٣) . ونرى أنه من المفيد جداً تعريب مراجع مشابهة حول الأجناس الأدبية الأخرى .

* * *

فهرس بأهم المراجع والمصادر

أولا — المراجع باللغة العربية :

- الاداب الأجنبية ، ٣٠ - ٣١ ، ١٩٨٢ (ملف حول غوته)
- أمين ، بديعة (١٩٨١) : هل ينبغي إحراق كافكا ؟ بيروت .
- أمين ، سمير (١٩٧٤) : التطور اللامتكاف . ترجمة برهان غليون . بيروت .
- أنجيلوز ، فرانسوا (١٩٨٠) : الأدب الألماني . ترجمة هنري زغيب . بيروت .
- الأعلام ، ١٩٧٩/٩ (عدد خاص حول الأدب الصهيوني) .
- أوزيرون ، تشارلز (١٩٦٧) : كافكا . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . بيروت
- أيوب ، سهيل (١٩٥٥) : قصص مختارة من الأدب الألماني . بيروت .
- أيوب ، فؤاد (١٩٥٣) : روائع من الأدب الألماني . دمشق .
- بدر ، طه عبد المحسن (١٩٧٧) : تطور الرواية العربية في مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٧
- القاهرة . روثمان ، كورت (١٩٩٠) : تاريخ الأدب الألماني ، تر . سليمان
- توليق ، بيروت ، دار عويدات .
- بدوي ، عبد الرحمن (١٩٨٠) : في الشعر الأوروبي ، بيروت ، ط ٢ .
- قاصر ، زكريا (١٩٨٠) : سهيل الجواد الأبيض . دمشق .
- جيته ، (١٩٨٠) : ألأم فارتر . ترجمة أحمد حسن الزهات وتقديم طه حسين
- بيروت .
- جوته (١٩٧١) : فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد . القاهرة . الطبعة الخامسة .
- حاج شاهين ، سمير (١٩٨٠) : لحظة الأبدية . دراسة الزمان في أدب القرن
- العشرين ، بيروت .
- حسن ، محمد عبد الغني (١٩٦٦) : فن الترجمة في الأدب العربي . القاهرة .
- حسين ، طه (١٩٧٠) : ألوان . القاهرة ، ط ٤ .
- حقي ، يحيى (١٩٦٦) : فجر القصة المصرية . القاهرة .
- الخطيب ، حسام (١٩٨٠) : سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية .
- دمشق ، ط ٢ .

المراجع والمصادر :

- الخوري - المقدسي ، أنيس (١٩٦٧) : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث . بيروت ، ط ٤ .
- دراج ، فيصل (١٩٨١) : العلاقة الروائية في العلاقة الاجتماعية . الطريق ٣ - ٤ / ١٩٨١ .
- دراج ، فيصل / موعد ، محمود (١٩٧٤) : محاولة قراءة في فكر كالكا السياسي . الموقف الأدبي ، ٦ / ١٩٧٤ .
- الراعي ، علي (١٩٨٠) : المسرح في الوطن العربي . الكويت .
- رودنسون ، مكسيم (١٩٧٤) : الإسلام والرأسمالية . ترجمة نزيه الحكيم . ط ٢ . بيروت .
- رشيد ، عدنان (١٩٨٣) : دراسات في الأدب الكلاسيكي الألماني . الرياض .
- رضوان ، كمال (١٩٨٣) : فكرة فاوست منذ عصر غوته . الفصول ٤ / ١٩٨٣ .
- ريلكه (١٩٦٢) : قصائد . ترجمة مدوح حقي . دمشق .
- ريمارك ، اريش ماريا (١٩٨٣) ، ثلاثة رفاق ، ترجمة ليلى نعيم ، تقديم نبيل حفار : (نفسه : ١٩٨٣) : ليلة لشبونة ، تر . ليلى نعيم ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات .
- زفايج ، ستيفان (١٩٧٣) : لاعب الشطرنج وطوليو كروج . ترجمة وتقديم يحيى حقي . القاهرة . (١٩٨٨) فوضى الشاعر تر . ميشيل واكيم وقصي أفاقي ، أفاقي ، دمشق ، دار طلاس .
- زياده ، مي (١٩٨٠) : ابتسامات ودموع أو الحب الألماني . بيروت .
- سالم ، جورج (١٩٦٢) : في المنفى . بيروت .
- سليمان ، نبيل وبوعلي ياسين (١٩٨٥) : الأدب والإيديولوجيا في القصة السورية . اللاذقية . ط ٢ .
- سعد الدين ، كاظم (١٩٧٩) : حل رموز كافكا الصهيونية . الأقلام ٩ / ١٩٧٩ .
- سمعان ، أنجيل (١٩٨٠) : الرواية الإنكليزية المترجمة إلى العربية في : عالم الفكر ، ٣ / ١٩٨٣ .
- شريم ، جوزيف ميشال (١٩٨٢) : منهجية الترجمة التطبيقية . بيروت .
- شيوخ الأرض ، تيسير (١٩٨٥) : لماذا الترجمة ؟ لماذا الكتابة ؟ الموقف الأدبي ، أيار - حزيران / ١٩٨٥ . شيلر ، فريدريش (١٩٨١) : اللصوص (١٩٨٢) : فلهلم قل ، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بدوي ، الكويت ، وزارة الإعلام .
- صديقي ، عبد الرحمن (١٩٦٠) : الشرق والإسلام في أدب غوته . القاهرة .
- صيف ، شوقي (١٩٦١) : الأدب العربي الحديث في مصر . القاهرة .

المراجع والمصادر :

- طيبي ، بسام (١٩٨١) : حول حركة ترجمة الأعمال العلمية والأدبية من اللغات الأوروبية إلى العربية . شؤون عربية ، ٧ / ١٩٨١ .
- ظاظا ، رضوان (١٩٧٩) : الحلم والواقع عند فرنز كافكا و زكريا تامر . المعرفة ، كانون الثاني .
- المعاني ، شعاع مسلم (١٩٨٤) : أساليب السرد والبناء في الرواية العربية الحديثة . البيان ، أيلول / ١٩٨٤ .
- عبد الملك ، أنور (١٩٧٤) : مصر مجتمع يبنيه العسكريون . بيروت .
- عبود ، عبده (١٩٨٦) : أهكذا يكون المسرح العالمي . مسرحيات شيلر في ترجماتها العربية . الحياة المسرحية ٢٨ / ١٩٨٦ .
- عبود عبده (١٩٨٢) : دورنمات بين التنوير والأسطورة . الحياة المسرحية ، ١ - ٢ / ١٩٨٢ .
- عبود ، عبده (١٩٨٦) : الترجمة بين أنصارها وخصومها الموقف الأدبي ، ع ١٨٥ ، أيلول .
- عبود ، عبده (١٩٩٠) : مشكلات التعريب عن الألمانية . الموقف الأدبي ، ع ٢٢٧ - ٢٢٨ .
- عبود ، عبده (١٩٩٢) : الحلقة المفقودة في الحوار العربي / الألماني ، المعرفة ، ع ٣٤٦ ،
- عبود ، عبده (١٩٩٢) : الأدب المقارن ، مدخل نظري ودراسات تطبيقية . حمص ، منشورات جامعة البعث .
- العقاد ، عباس محمود (١٩٧٠) : تذكاري جيته . في مجموعة أعلام الشعر ، ص ٤٥٥ - ٥٨٨ .
- غارودي ، روجر (١٩٦٨) : واقعية بلا ضفاف . ترجمة حليم طوسون . بيروت . - غفري إياد (١٩٩٠) : استقبال شيللر في العالم العربي . دمشق ، المعهد العالي للعلوم المسرحية .
- غوته ، يوهان فولفغانخ (١٩٨١) : الديوان الشرقي للمؤلف الغربي - ترجمة عبد الرحمن بدوي . بيروت ، ط ٢ . - (١٩٨٩) : فاوست ، ج ٣ - ١ ، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بدوي . الكويت ، وزارة الاعلام .

المراجع والمصادر :

- فروخ ، عمر (١٩٦٠) : أبو العلاء المعري الشاعر الحكيم . بيروت .
- فولف ، كريستا (١٩٩١) مايبقى . تر . بسام حجار . بيروت . دار الفارابي .
- الفقي ، علي محمد (١٩٨١) : أحمد حسن الزيات ومجاعة الرسالة . القاهرة
- قدسي ، صفوان (١٩٧٦) : فرويد اليهودي وفرويد الصهيوني . المعرفة ،
- تموز / ١٩٧٦ . - قرشولي ، عال (١٩٨١) : بريشت في المرأة العربية : الحياة
- الحياة المسرحية ١ - ٢ / ٨١ .
- كافكا ، فرانتس (١٩٧٩) : المسخ . ترجمة منير البعلبكي . ط ٣ - .
- كافكا ، فرانتس (١٩٦٨) : القضية . ترجمة وتقديم مصطفى ماهر . القاهرة
- كافكا ، فرانتس (١٩٧٠ آ) : المحاكمة . ترجمة جرجس منسي . القاهرة .
- كافكا ، فرانتس (١٩٧٠ ب) : أمريكا . ترجمة الدسوقي فهمي . القاهرة .
- كافكا ، فرانتس (١٩٧١) : القصر . ترجمة وتقديم مصطفى ماهر . القاهرة .
- كافكا ، فرانتس (١٩٨٢) : سور الصين . ترجمة سامي الجندي . بيروت
- كافكا ، فرانتس (١٩٨٦) : قهریات كلب ، تر . كامل يوسف حسين .
- بيروت ابن خلدون .
- كافكا ، فرانتس (١٩٩٠) : التحوّل . ترجمة وتقديم نبيل فياض : اللاذقية :
- دار المنارة .
- كافكا ، فرانتس (١٩٩١) في مستعمرة العقوبات . تر . زكي الأسطة ،
- اللاذقية ، دار الحوار .
- كافكا ، فرانتس / ويلز ، اورزون (١٩٨١) : ترجمة وإعداد إبراهيم
- العريس . بيروت :
- كانت ، هرمان (١٩٧٣) : القاعة الكبيرة . ترجمة ميشيل كيلو . دمشق .
- لوكاش ، جورج - (١٩٧٧) توماس مان . تر . كميل قيصر داغر ، بيروت .
- لوكاش ، جورج (١٩٧٨) : الرواية التاريخية . ترجمة صالح جواد كاظم .
- بغداد / بيروت ١٩٧٨ .
- لوكاش ، جورج (١٩٨٤) : غوته وعصر . ترجمة بديع عمر نظمي . بيروت .
- مان . توماس (١٩٦١) : ال بودينوك ، ترجمة محمود إبراهيم الدسوقي ، القاهرة .
- مان . توماس (١٩٧٣) : طوليو كروجر . ترجمة يحيى حقي . القاهرة .
- مان . توماس (١٩٧٧) : الموت في البندقية . ترجمة كميل قيصر داغر ، بيروت .
- مان ، هاينريش (١٩٦١) : الملاك الأزرق . ترجمة خيرات البيضاوي . بيروت .

المراجع والمصادر :

- مان : هانيريش (١٩٨٧) الخنوع ، ترجمة وتقديم ليل نعيم . بيروت ، دار الوحدة .
- ماهر ، مصطفى (١٩٦٥) : هرمان هيسه ومحنة الثقافة المعاصرة . في : الفكر المعاصر ، أذار / ١٩٦٥ .
- ماهر ، مصطفى وآخرون (١٩٦٦) : قصص ألمانية حديثة . (ترجمة م . م . وآخرين) بيروت
- ماهر ، مصطفى (١٩٦٧) : القضية لكافكا . في : تراث الإنسانية ، تشرين الثاني / ١٩٦٧ .
- ماهر ، مصطفى (١٩٧٠) : صفحات خالدة من الأدب الألماني . ترجمة وتقديم م . م . بيروت .
- ماهر ، مصطفى (١٩٧٣) : الرواية الألمانية في القرن العشرين . في : عالم الفكر ، ٣ / ١٩٧٣ .
- ماهر ، مصطفى (١٩٧٤ ب) : صفحات خالدة من الأدب الألماني . ترجمة وتقديم م . م . بيروت .
- ماهر ، مصطفى / أوله ، فولفغانغ (١٩٧٩) : سلسلة بيبليوغرافية . ميونيخ - نيويورك
- ماهر ، مصطفى (١٩٨٣ ب) : فاوست في الأدب العربي . في : فصول ، ٤ / ١٩٨٣ .
- ماهر ، مصطفى (١٩٨٧) : شيللر ، حياته وأعماله ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ماورر ، جورج (١٩٨٠) : ما هو خاص بنا . ترجمة وتقديم عادل قرشولي . بيروت
- مكاي ، عبد الفقار (١٩٧٢ - ٧٤) : ثورة الشعر الحديث . جزآن . القاهرة .
- الجزء الأول (دراسة) ١٩٧٢ . الجزء الثاني (نصوص) ١٩٧٤ .
- محفوظ ، نجيب (١٩٧٩) الثلاثية (السكرية - بين القصرين - قصر الشوق) - القاهرة ، مكتبة مصر .
- محفوظ ، نجيب (١٩٨٠) : مذكرات ن . م . في : المسيرة ، ٨ / ١٩٨٠ .
- محفوظ ، نجيب (١٩٨٠ ب) : مقابلة . في : الوطن العربي ، ٣٠ - ٦ حزيران ١٩٨٠ /
- المعرفة ، ٢٤١ ، أذار ١٩٨٢ (ملف حول كافكا) .

المراجع والمصادر :

- المعجم الوسيط (١٩٦١) : إعداد : إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد علي النجار . القاهرة .
- الموقف الأدبي ، ١٥٧ - ١٥٨ ، أيار - حزيران ١٩٨٤ (ملف حول شهر)
- مومن ، كاتارينا (١٩٨١) : غوته وألف ليلة وليلة . ترجمة أحمد الحمو . دمشق
- نجيب ، ناجي (١٩٧٢) : طه حسين وفرانز كافكا . في : فكر وفن ، العدد ٢٠ .
- نجيب ، ناجي (١٩٧٥) : قصة توماس مان « ال بودينروك » وثلاثية نجيب محفوظ . في : فكر وفن ، العدد ٢٥ .
- نجيب ، ناجي (١٩٨٢) : كيف استوعب العقاد فاوست . في فن ، العدد ٣٧ .
- هاندكه ، بيتر (١٩٩١) : الشقاء العادي ، تر . بسام حجار ، بيروت : دار الفارابي .
- هلدلين ، فريديش (١٩٨٩) قصائد مختارة ، تعريب فؤاد رفقة . بيروت : دار صادر .
- هيس ، هرمان (١٩٦٨) : قصة شاب . ترجمة وتقديم مصطفى ماهر . القاهرة .
- هيس ، هرمان (١٩٦٩) : لعبة الكريات الزجاجية . ترجمة وتقديم مصطفى ماهر . القاهرة .
- هيس ، هرمان (١٩٧٣) ذئب البواقي . ترجمة النابغة الهاشمي . بيروت الطبعة الثالثة ١٩٨٣ .
- هيس ، هرمان (١٩٨١) : الرحلة إلى الشرق . ترجمة ممدوح عدوان . بيروت
- هيس ، هرمان (١٩٨٣) : أنباء غريبه من كوكب آخر . ترجمة عبد الله صغي بيروت .
- هيس ، هرمان (١٩٨٦) : سد هارتا . ترجمة ممدوح عدوان . عمان .
- دار مثاقيل . نفسه (١٩٨٩) : الرحلة إلى الشرق . تر . سميرة الكيلاني . القاهرة .
- هيس ، هرمان (١٩٨٦) نولب الربيع المبكر ، تر . كامل يوسف حسين ، بيروت ، دار ابن خلدون .
- هيس ، هرمان (١٩٨٨) : المتشرد ، تر . محمد زقزاق ، بغداد ، دار المأمون .
- هيس ، هرمان (١٩٨٩) دميان . تر . ممدوح عدوان عمان ، دار منار الك .
- هيس ، هرمان (١٩٩٠) تجول . تر . طاهر رياض . عمان ، دار منارات .
- هينك ، فالتر (١٩٨٣) : الدراما الحديثة في ألمانيا . ترجمة وتقديم عبده عبود . دمشق .

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

- Abdel - Malek , Anwar (1971) : Aegypten . eine Militaerge-
Sellschaft . Frankfurt /M
- (عبد الملك ، أنور المجتمع المصري والجيش . فرانكفورت ١٩٧١ . بالعربية ،
بيروت ١٩٧٤)
- Adorno , Tbeodor W . (1969) : Aufzeichnungen zu Kafka .
In : Prismen . Frankfurt . M .
- (أدورنيو ، تيودور : خواطر حول حول كافكا . فرانكفورت ١٩٦٩)
- Anders, Guenter (1967) : Vafka pro und Contra . Muenchen
(أندرس ، غونتر : كافكا ماله وما عليه . ميونيخ ١٩٦٧)
- Apel, Friedmar (1982) : Sprachbewegung . Heidelberg .
Poetologische Untersuchung zum probelem des Uebersetens .
- (ابل ، فريدمار : حركة اللغة . دراسة تاريخية - شعرية حول مشكلة الترجمة .
هايدلبرغ ١٩٨٢) .
- ... (1983) : Die literarische Uebersetzung . Stuttgart ,.
- (المؤلف نفسه : الترجمة الأدبية . شتوتغارت ١٩٨٣)
- Arnold, Heinz L. (1983) : Franz Kafkas Werk auf
Sicheren Grundlagen . In : schweizer Monats hefte , 1 / 1983 .
- (أرنولد ، هايتس : أعمال فرانتس كافكا على أسس موثوقة في : دفاتر سويسرية ،
١ / ١٩٨٣)
- Ayad, Aleya (1980) ; Sprachsch ichtung und sprachmi -
Schung in der deutschen literatur Fseiburg .
- (أياد ، عاليه : المستويات اللغوية والمزج اللغوي في الأدب الألماني مشكلة ترجمتهما .
فرايبورغ ١٩٨٠)
- Bauer , Arnold (1961) : Stefan Zweig . Ber lin .
- (باور ، أرنولد : شتيان تسفايخ . برلين ١٩٦١) .

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

— Beicken , peter U . (1974) Franz Kafka . Eine Krtitsche Einfuehrung . Frankfurt a. M .

(بايكن بيتر : فرانكس كافكا . مدخل نقدي إلى البحوث . فرانكفورت ١٩٧٤)

... (1979) : Typologie der Kafka - Forschung In : Binder , H . (Hg .) , 1979 , Bd . 2 .

(بايكن ، بيتر : تنسيق بحوث كافكا . في : ه . بيندر : ١٩٧٩ ، ص ٢) .

Benjamin , walter (1981) : Ueber Kafka . Frankfurt a. M .

(بنيامين ، فالتر : حول كافكا . فرانكفورت / م ١٩٨١)

Bernsdorf Wilhelm (1969) : Woerterbuch der soziologie . Stuttgart .

(بيرنسدورف ، فيلهلم : معجم علم الاجتماع . شتوتغارت ١٩٦٩)

— Binder , Hartmut (1975) : Kafka - Kommentar zu . Saemt - Lichen Erzaehlungen . Muenchen .

(بيندر ، هارتموت : تعليق - كافكا ، حول مجمل القصص . ميونيخ ١٩٧٩)

... (Hg .) (1979) : Kafka - H andbuch in zwei Baenden . Stuttgart .

(بيندر ، هارتموت : موسوعة كافكا في مجلدين . شتوتغارت ١٩٧٩)

... (1982) : Kafka - Kommentar zu den Romanen . Muechen .

(بيندر ، هارتموت : تعليق - كافكا ، حول الروايات . ميونيخ ١٩٨٢)

Brauneck , Manfred (Hg .) (1976) : der detsche Romanim 20 . Jahrhundert . Bd . 1 Bamberg , .

(براونيك ، مانفرد : الرواية الالمانية في القرن العشرين . م ١٠ . بامبرغ ١٩٧٦) .

Brecht 80 . Brecht in Afrika , Asien und lateinamerka . Berlin 1981 .

(بريشت . ٨ . بريشت في أفريقيا واسيا وأمريكا اللاتينية . برلين ١٩٨١)

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

- Brockelmann, Carl (1942) : Geschichte der arabischen Literatur. Dritter Supplementband, Leiden.
- (بروكلمان ، كارل : تاريخ الأدب العربي . المجلد الإضافي الثالث . لايدن ١٩٤٢)
- Brod, Max (1977) : Ueber Franz Kafka. Frankfurt. / M
- (برود ، ماكس : حول فرانتس كافكا . فرانكفورت / م ١٩٧٧)
- Deutscher, Isaac (1966) : Lukacs, Critique de Thomas Mann. In : Temps Modernes, Nr, 241.
- (دوتشر ، اسحاق : لو كاش . نقد توماس مان . في : الأزمنة الحديثة . ج ٢٤١ ، ١٩٦٦)
- Dib, Nahed (1979) : Die Wirkungen des Stueckeschreibers B. Brecht in Aegypten. Stuttgart.
- (ديب ، ناهد : تأثيرات المؤلف المسرحي بريشت في مصر . شتوتغارت ١٩٧٩)
- Dyserinck, Helmut (1981) : Komparatistik. Eine Einführung. Bonn.
- (ديرينغ ، هلموت : مدخل إلى علم الأدب المقارن . بون ١٩٨١)
- Field, G. W. (1979) : Hermann Hesse (Kommentar zu Saemtlichen Werken. Stuttgart.
- (فيلد ، ج . ف : هرمان هيسه . تعليق على كامل أعماله . شتوتغارت ١٩٧٩)
- Fingerhut, Karl - Heinz (1981) : Die Verwandlungen Kafkas. In : Koepf, S., 1981.
- (فينغر هوت ، كارل - هاينتس : تحولات كافكا . في : ج كوف ، ١٩٨١)
- Fischer, Ernst (1975) : Von Grillparzer zu Kafka. Frankfurt / M.
- (فيشر ، إرنست : من غريلبارتسر إلى كافكا . فرانكفورت / م ١٩٧٥)
- Freemann, Ralph (1982) : Hermann Hesse. Autor der Krisis. Frankfurt/ M.

المراجع والمصادر باللفات الاجنبية :

- (فريمان ، رالف : هرمان هيسه . مؤلف الأزمة . فرانكفورت / م . ١٩٨٢)
 — Garaudy, Roger (1966) : Franz Kafka , die moderne Kunst Und Wir . In Franz Kafka aus Prager sicht . Berlin .)
 (روجيه غارودي : كافكا والفن الحديث ونحن . برلين ١٩٦٦)
 .. Grimm, Gunter (1977) : Rezeptionsgeschichte (Grund - Legung Einer Theorie . Muenchen .
 (غريم ، غونتر : تاريخ الإستقبال . تأسيس نظريه . ميونيخ ١٩٧٧)
 — Heller, Erich (1976) : Franz Kafka . Muenchen .
 (هيلر ، إريش : فرانتس كافكا . ميونيخ ١٩٧٦)
 — Hesse, Hermann (1970) : Gesammelte Werke . Frankfurt / M .
 (هيسه ، هرمان : مجموعة الأعمال : فرانكفورت / م ١٩٧٠)
 — Janouch, Gustav (1981) : Gespraech mit Kafka . Frankfurt / M .
 (يانوش ، غوستاف : أحاديث مع كافكا . فرانكفورت / م ١٩٨١)
 — Jauss, Hans - Robert (1977) : Aesthetische Erfahrung Und Literarische Hermeneutik . Muenchen .
 (ياوس ، هانس ، روبرت : التجربة الجمالية ونظرية التأويل الأدبي . ميونيخ ١٩٧٧)
 — Jendreich, Helmut (1977) : Thomas Mann . Der demokratische Roman . Duesseldorf .
 (يندراييك ، هلموت : توماس مان . الرواية الديمقراطية . دسلدورف ١٩٧٧)
 — Kafka, Franz (1951) : Tagebuecher 1910 - 1923 . Gesammelte Werke . Hg . V . Max Brod . Franhfurt / M .
 (كافكا ، فرانتس : يوميات ١٩١٠ - ١٩٢٣ . مجموعة الأعمال . إصدار ماكس برود . فرانكفورت ١٩٥١)
 ... (1952) : Briefe an Milena . Gesammelte Werke . Hg . V . Max Brod . Frankfurt / M .

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

- (كافكا ، فرانتس : رسائل إلى ميلينا . مجموعة الأعمال . إصدار ماكس برود .
فوانكفورت ١٩٥٢)
- ... (1958) : Gesammelte Werke . Hg . Max Brod . Frank
Furt / M .
- (مجموعة الأعمال . فوانكفورت / م ١٩٥٨)
- ... (1958) : Hchzeitsvorbereitungen auf dem Lande Und
andere Prosa aus dem Nachlass . Hg . V . Max Brod .
Frankfurt A . M .
- (كافكا ، فرانتس : استعدادات عرس في الريف وكتابات نثرية أخرى من التركة .
إصدار ماكس برود . فوانكفورت / م ١٩٥٣)
- ... (1957) : Briefe an Felice . Gesammelte Werke . Hg .
Max Brod . Frankfurt / M .
- ... (1970) : Saemtliche Erzaehlunaen . hg . Paul Raabe .
Frankfurt / M .
- ... (1981) : Briefean Otl und die Familie . Hg . v . Hartmut
Binder und Klaus Wagenbach . Frankfurt . A . M .
- (كافكا ، فرانتس : رسائل إلى أوتلا والعائلة . إصدار هارتموت بيندر وكلاوس
فاغنباخ . فوانكفورت / م ١٩٨١)
- ... (1981) : The Trial . Translated by Willa and Edwin
Muir . London .
- (كافكا ، فرانتس : المحاكمة . ترجمة فيلاد إدفين موير . لندن ١٩٨١)
- Kaiser , Gerhard R . (1980) : Einfuehrung in die Vergl-
eichende Literaturwissensschaft . Darmstadt .
- (كايزر ، جير هاردر . : مدخل إلى علم الأدب المقارن . دارطشتات ١٩٨٠)
- ... (Hg .) : (1980) Vergleichende Lieraturforschung in
Sozialististisehen Laendern . Stuttgart .
- (كايزر ، جير هاردر : البحوث الأدبية المقارنة في الأقطار الاشتراكية . شتوتغارت
١٩٨٠)

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

- Karasholi , Adel (1920) : Das Lehrstueck Die Ausnahme und die Regel Von Bertolt Brecht und die arabisehe Brecht – Rezeption . Leibzig .
- (قرشولي ، عادل : مسرحية برتولت بريشت التعليمية « الإستثناء والقاعدة » واستقبال بريشت عربياً . لايبزيغ ١٩٧٠)
- Khoury , R . g . (1971) : Die Rolle der Uebersetzung In der modernen Renaissance des arabischen Schrifttums . In : Die Welt des Islams . Nr . 1 / 2 / 1971 / S . 1 - 10 .
- (خوري ، ج . ر . : دور التراكات في النهضة الحديثة للكتابة العربية . في : عالم الإسلام ، ١ - ٢ / ١٩٧١ .
- Kindlers Literaturlexikon . Zuerich 1967 .
- (قاموس كيندلر الأدبي . . زيوريخ ١٩٦٧)
- Kluge , Manfred und Radler , Rudolf (Hg .) (1974) : Hauptwerke der deutschen literatur . Muenchen .
- (كلوغه ، مانفرد ورادلر ، رودولف : الأعمال الرئيسية للأدب الألماني . ميونيخ ١٩٧٤)
- Koehler (Lotte (1965) : Hermann Hesse . In : Wiese , Benno V : Deutsche Dichter der Moderue . Berhn .
- (كوهلر ، لوتة : هرمان هيسه . في : فيزه ، بيرو : أدباء الحداثة الألمان . برلين ١٩٦٥)
- Koller , Werner (1984) : Einfuehrung In die Uebersetzungswissenschaft . Hleidelberg .
- (كولر ، فيرنر : مدخل إلى علم الترجمة . هايدلبرغ ١٩٨٤)
- Koppen . (1977) : Nationalitaet und Interna — Tionalitaet . In : Thomas Mann 1875 - 1975 . Frankfurt A . M .
- (كوين إرفين : القومية والاممية في « جبل السحر » . في : توماس مان ١٨٧٥ - ١٩٧٥ . فرانكفورت / م . ١٩٧٧)

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

- — — — (1981) : Die Literarische Uebersetzung . In : M .
Schmeling (Hg .) , 1981 .
- (نفسه : الترجمة الأدبية . في : م شميلينغ (١٩٨١) .
- Laemmert , Eberhard (1965) : Thomas Manns Budden-
Brooks . In : Wiese , Benno . (Hg .) : Der Deutsche Roman .
Bd . 2 . Duesseldorf .
- (ليمرت ، إيرهارد : بودنبروكس لتوماس مان . في : فيزه ، بينو : الرواية
الألمانية . م ٢ . دوسلدورف (١٩٦٥)
- Levy , Jiri (١٩٦٥) : Die Literarische Uebersetzung . Theorie
Einer Kunstgattung . Stuttgart .
- (ليفي ، جيري : الترجمة الأدبية . نظرية جنس في . شتوتغارت (١٩٦٩)
- Lexikon deu heutschspraehiger Schriftsteller . Leibzig 1974 .
- (معجم الكتاب الناطقين بالألمانية . لايزيغ (١٩٧٤)
- Ludwig , Martin R . (١٩٧٦) : Perspektive und Weltbild in
Thomas Manns , Buddenbrooks ' . In : Brauneck , Manfred
(Hg .) : Der deutsche Roman im . 20 . Jahrhundert . Bd . 1 .
Bamberg .
- (لودفيغ ، مارتين : المنظور ورؤية العالم في ' بودنبروكس ' توماس مان .
في : بروانبك ، مانفرد : الرواية الألمانية في القرن العشرين . م ١ . بامبرغ (١٩٧٦)
... (1957) : Thomas Mann . Berlin .
- (لودفيغ ، مارتين : توماس مان . برلين (١٩٥٧)
- Maier , Johann und Schaefer , Peter (1981) : Kleines Lexikon
Des Judentums . Stuttgart .
- (ماير ، يوهان وشيفر ، بيتر : معجم اليهودية الصغير . شتوتغارت (١٩٨١)
- Mann , Heinrich (1976 a) : Werkauswahl in zehn Baenden .
Duesseldorf .
- (مان ، هاينريش : أعمال مختارة في عشر مجلدات . دوسلدورف (١٩٧٦)

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

... (1976 b) : The blue Angel . Translated by Howard Fertig .
New York . First published 1932 .

(مان ، هاينريش : الملائكة الأزرق . ترجمة هوارد فيرتيغ . نيويورك ١٩٧٦ .
نشرت للمرة الأولى عام ١٩٣٢)

— Mann , Thomas (1974) : Gesammelte Werke in dreizehn
Bänden . Fraubfurt a . M

(مان ، توماس : مجموعة أعماله في ثلاثة عشر مجلداً . فرانكفورت / م ١٩٧٤)

— Martini, Fritz (1984) : Deutsche Literaturgeschichte von
den Anfängen bis zur Gegenwart . Stuttgart .

(مارتيني ، فريتس : تاريخ الأدب الألماني منذ البدايات وحتى الوقت الحاضر .
شتوتغارت ١٩٨٤)

— Mendelsohn , Peter de (1975) : Der Zauberer . das Leben
des deutschen Schriftstellers Thomas Mann . 1 . Teil . Frank-
furt / M .

(مندلسون ، بيتر دي : الساحر . حياة الأديب الألماني توماس مان . الجزء الأول .

فرانكفورت / م ، ١٩٧٥)

Merkel, Ulrich (1982) : Erfahrungen mit und Beobachtungen
zur Rezeption der deutschen Literatur in Laendern der 3. Welt.
In: Stocher , K (Hg.) : Lieratur der Moderne im Deutschunter-
rricht. Koenigstein / Ts .

(ميركل ، أولريش : تجارب وملاحظات حول استقبال الأدب الألماني في بلدان العالم

الثالث . في : شتوكر ، كارل : الأدب الحديث في تدريس الألمانية . كولنغشتاين / حس .

(١٩٨٢)

— Michels , Volker (hg .) (1977) : Materialien Zu Hesses
Glasperlenspiel . Frankfurt a . M .

(ميشلز ، فولكر : مواد حول « لعبة الكريات الزجاجية » هيسه . فرانكفورت / م .

(١٩٧٧)

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

- Mileck , Josef (1977) : Die Namen in Hesses Glasperlens - piel . In : U . Michels (hg .) 1977 , Bd . 2 .
(ميلك ، يوزف : الأسماء في « لعبة الكريات الزجاجية » هيسه . في : ف . ميشلز ،
١٩٧٧ ، م ٢)
- Moog - Gruenewald , Maria (1981) : Einfuehrung in Die RezeptionsforschungW. In : M . Schmeling (hg .) , 1981 .
(موغ - غرونيغالد ، ماريا : أبحاث التأثير والإستقبال . في : م . شميليغ ،
١٩٨١)
- Mueller , Friedrieh Max (1972) : Deutsche Liebe . Aus den Blaettern eines Fremdlings. Leibzig .
(مولر ، فريدرش ماكس : حب ألماني . من أوراق غريب . لايبزيغ ١٨٧٣)
- Papenfuss, Dietrich und Juergen Soering (hg .) ' 1976)
Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland .
Stuttgart .
(بابنفوس ، ديتريش ويورغن زورينغ : استقبال الأدب الألماني المعاصر في الخارج .
شتوتغارت ١٩٧٦)
- Pfeifer , Martin (hg .) (1977) : Hermann Hesses WeltWei - te Wirkung . Fraknfurt / M . Bd . 1 .
(بفايفر ، مارتين : تأثير هرمان هيسه على المستوى العالمي . فرانكفورت / م ١٩٧٧ ، م ١)
... (hg .) (x9z9) : Hermann Hesses WeltWeite Wirkung .
[Frankfurt M . , Bd 2 .
(بفايفر ، مارتين : تأثير هرمان هيسه على المستوى العالمي . فرانكفورت / م ،
١٩٧٩ ، م ٢)
- ... (1980) : Hesse . Kommentar Zu saemtlichen Werken .
Muenchen .
(بفايفر ، مارتين : هيسه . شرح لكامل أعماله . ميونيخ ١٩٨٠)
- PoPovic , Anton (1981) : Uebersetzung und Kommunika - tion . In : W . Wilss (hg .) 1981 .

المراجع والمصادر باللغات الاجنبية :

- (بوبوفيتش ، أنتون : الترجمة والتواصل . في : ف . فيلس ، ١٩٨١)
 — Reiss , Katharina (1971) : Moeglichkeiten und Gren. zen der Uebersetzungskritik . Muenchen .
 (رايس ، كاتارينا : إمكانيات وحدود نقد الترجمة . ميونيخ ١٩٧١)
 — Rix , Walter (hg .) (1980) : Hermann Sudermanns Werk und Wirkung , Wuerzburg .
 (ريكس ، فالتر : هرمان سودرمان . الأعمال والتأثير . نورتسبورغ ١٩٨٠)
 — Rodinson , Maxim (1971) : Islam und Kapitalismus . Frankfurt / M .
 (رودينسون ، مكسيم . الإسلام والرأسمالية . فرانكفورت ١٩٧١)
 — RUediger , Horst (.981) : Europaersche liltratur - Weltlit teratur . In : KomParatistik . Heidelberg .
 (روديفر ، هورست : الأدب الأوروبي — الأدب العالمي . في : كومباراتستيك . هايدلبرغ ١٩٨١)
 — Schmeling , Manfred (1979) : Das offene Kunstwerk in der Uebersetzung . In : arcadia , 1 / 1979 .
 (شميليغ ، مانفرد : العمل الفني المفتوح في الترجمة ، في : أركاديا ١ / ١٩٧٩)
 ... (hg .) (1981) : Vergleichende literaturwissenschaft . Theorie und praxis . Wiesbaden .
 (شميليغ ، مانفرد : علم الأدب المقارن . النظرية والتطبيق . فيسبادن ١٩٨١)
 — Schregle , Goetz (1977) : Deutsch — arabisches Woerterbuch . Wiesbaden .
 (شريغله ، غوتس : القاموس الألماني — العربي . فيسبادن ١٩٧٧)
 Schroeter , Klaus (1967) : Heinrich Mannin Selbstzugnissen Und Bilddokumenten . Reinbek .
 (شروتر ، كلاوس : هاينريش مان في شهادات ذاتية ووثائق مصورة . راينيك ١٩٦٧)
 ... (1976) : Zu Heinrich Manns Professor Unrat In : M . Brauneck (hg .) , 1976 , S 107 — 115 .
 (شروتر ، كلاوس : حول بروفيسور أونرات هاينريش مان . في . م . براونيك ١٩٧٦)

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

- Schuetz , Eberhard und Jochen vogt (1977) : Einfueherung in die deutsche litreratur des 20 . Jahrhunderts . Bd . 1, Opladen
(شوتس ، ايبر هارد يرغن فوغت : مدخل إلى الأدب الألماني في القرن العشرين . م ١ ،
اوبلادن ١٩٧٧) .
- Sprache im technischen Zeitalter , 9 / 1985 .
(اللغة في عصر التقنية)
- Tibi , Bassam (1971) : Zum Nationalismus in der , 3 .
Welt am arabischen Exempel . Frankfurt / M .
(طيبي ، بسام : حول القومية في العالم الثالث إنطلاقا من المثال العربي . فرانكفورت / م ١٩٧١)
... (1972) : Sprachentwicklung und Sozialer Wandel . In :
Die Dritte Welt , 4 / 1972 .
(طيبي ، بسام : تطور اللغة والتحول الاجتماعي . في : العالم الثالث ، ٤ / ١٩٧٢)
... (1973) : Militaer und sozialismus in der Dritten welt .
Frankfurt/ M .
(طيبي ، بسام : العسكريون والإشتراكية في العالم الثالث . فرانكفورت / م ١٩٧٣)
... (1981 a) : KommunikatiOSS trukturen der weltgesell -
schaft . ln : Beitrage zur Konflikt — forschung , 3 / 1981 .
(طيبي ، بسام : بنى التواصل في المجتمع العالمي . في : مساهمات في بحوث الصراع ،
٣ / ١٩٨١)
... (1981 b) : Die Krise des modernen Islams . Muenchen .
(طيبي ، بسام : أزمة الإسلام الحديث . ميونيخ ١٩٨١)
- Wagensach , Klaus (1979) : Franz Kafka . Reinbek .
(فاكنشاخ ، كلاوس : فرانس كافكا . راينبك ١٩٧٩)
- Wahrig , Gerhard (1980) : Deutsches Woerterbuch .
Muenchen .
(فايريش ، جير هارد : القاموس الألماني . ميونيخ ١٩٨٠)
- Weisstein , Ulrich (1952) : Heinrich Mann . Tuebin — gen .
(فايزشتاين ، أولريش : هاينريش مان . توبينغن ١٩٦٢)

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

- ... (1968) : Einführung in die Vergleichende Literatur Wissenschaft . Stuttgart .
- (فايرشتاين ، أولريش : مدخل إلى علم الأدب المقارن . شتوتغارت ١٩٦٨)
- Welzig, werner (1970) : der deutsche roman im 20 . Jahrhun - dert . Stuttgart .
- (فلتسيف ، فيرنر : الرواية الألمانية في القرن العشرين . شتوتغارت ١٩٧٠)
- Wilpert , Gero v . (1979) : Sachwoerterbuch der Literatur . Stuttgart .
- (فيلبيرت ، جيرو : معجم المفاهيم الأدبية . شتوتغارت ١٩٧٩)
- Wilss , Wolfgang (1976) : Uebersetzungswissenschaft . Bern .
- (فيلس ، فولغانغ : علم الترجمة . بيرن ١٩٧٦)
- ... (hg .) (1981) : Uebersetzung swissenschaft . Darmstadt .
- (فيلس ، فولغانغ : علم الترجمة . دار مشقات ١٩٨١)
- Youssef , Magdi (1976) : Brecht in Aegypten . Bochum .
- (يوسف ، مجدي : بريشت في مصر . بوخوم ١٩٧٦)
- Zeller , Bernhar d (1978) : Hermann Hesse . Reinbek .
- (تسيلر ، برنهارد : هرمان هيسه . راينبك ١٩٦٨)
- Ziema , Peter v . (1987) : Dialektik zwischen Totalitaet und Fragment . in : H . J . S chmitt (hg .) ' Der streit um Georg Lukacs . Frankfurt / M .
- (تسيمما ، بيتر : الجدول بين الشمولية وعدم الإكمال . في : ه . ي . شميت : النزاع حول جورج لوكاش . فرانكفورت / م ١٩٧٨)
- Zirmunski , Viktor (1980) : Ueber das fach verglei - chende Literaturwissenschaft . in : G . R . Kaiser (hg .) 1980 b .
- (جيرمونسكي ، فيكتور : حول فرع علم الأدب المقارن . في : ج . ر . كايرو ، ١٩٨٠ ب)

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

- Adorno Theodor (1969): Prismen. Frankfurt / M .
- Anders, Gunter (1967): Kafka Pro und Kontra. München .
- Apel, Friedmar (1982): Sprachbewegung. Heidelberg.
- Ders. (1983): Die Leterarische Uebersetzung. Stuttgart.
- Arens, Hans (Hg.) (1982): Der grosse Europaer Stefan Zweig. Frankfurt .
- Ayad, Aleya (1980): Sprachschichtung und Sprachmischung in der deutschen Literatur. Freiburg.
- Bauer, Arnold (1961): Stefan Zweig. Berlin.
- Beicken, Peter U. (1974): Franz Kafka. Eine Kritische Einführung in die Forschung, Frankfurt.
- Benjamin, Walter (1981) Ueber Kafka. Frankfurt a.M.
- Bernsdorf, Wilhelm (1969): Wörterbuch der Soziologie . Stuttgart .
- Binder, Hartmut (1975): Kafka. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. Munchen.
- Ders. (Hg) (1979) Kafka-Handbuch in zwei Bänden. . Stuttgart .
- Ders. (1982): Kafka. Kommentar zu den Romanen . Muenchen.
- Brecht 80 (1981) B erlin.
- Brauneck, Manfred (Hg.) (1976): Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert Bd. 1, Bamberg.
- Brockelmann, Carl (1942): Geschichte der arabischen Literatur Dritter Suppelmentband. Leiden.
- Brod, Max (1977): Ueber franz Kafka, Frankfurt/M.
- Deutscher, Isaac (1966): Lukacs, critique de Thomas Mann. In: Temps Modernes, Nr. 241.

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

Dib, Nahed (1979): Die Wirkungen des Stückeschreibers B. Brecht in Aegypten. Stuttgart.

Dyserinck, Helmut (1981): Komparatistik Eine Einführung. Bonn .

Field, G. W. (1979): Hermann Hesse. Kommentar zu . sämtlichen Werken. Stuttgart .

Fischer, Ernst (1975): Von Grillparzer zu Kafka. Frankfurt / M .

Grimm, Gunter (1977) Rezeptionsgeschichte. München. 1977 .

Hesse , Hermann (1970): Gesammelte Werke. Frankfurt/M .

Janouch, Gustav (1981): Gespräche mit Kafka. Frankfurt/M.

Jauss, Hans-Robert (1977): Aesthetische Erfahrungen und Literarische Hermeneutik. München.

Jendreich, Helmut (1977): Thomas Mann Der demokratische Roman. Düsseldorf .

Kafka, Franz (1951): Tagebücher 1910-1923. Gesammelte Werke. (Hg.) V. Max Brod. Frankfurt/M. Ders. (1952): Briefe an Milena. Ebed.; Ders. (1953): Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass, Ebed.; Ders. (1981 a) Briefe an Ottla und die Familie. (Hg.) v. Hartmut Binder und Claus Wagenbach. Frankfurt/M.; Ders. (1981 b): The Trial. Translated by Willa and Erwin Muir, London.

Kaiser, Gerhard R. (1980) : Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft . Darmstat. ; Ders. (Hg.) (1980): Vergleichende Literaturforschung in sozialistischen Ländern. Stuttgart .

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

- Kaiser, Karl und Udo Steinbach (1981): Deutsch-arabische Beziehungen. München .
- Kindlers Literaturlexikon, Zürich 1967 .
- Kluge, Manfred und Rudolf Radler (Hg.) (1974): Hauptwerke der deutschen Literatur. München.
- Köhler, Lotte (1965): Hermann Hesse. In: Benno V. Wiese: Deutsche Dichter der Moderne. Berlin .
- König, Hanno (1972): Heinrich Mann Dichter und Moralist . Tübingen.
- Köpf, Gerhard (Hg.) (1981) : Rezeptionspragmatik.. München .
- Levy, Jiri (1969): Die Literarische Uebersetzung. Stuttgart .
- Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Leipzig 1974 .
- Lukacs, Georg (1948): Essays über den Realismus. Berlin;
- Ders. (1957): Thomas Mann. Berlin.
- Mahfuz, Nagib (1978): Di Moschee in der Gasse. Deutsch V. Wiebke Walter. Leipzig. Ders. (1980) Der Dieb und die Hunde. Deutsch V. Doris Kiliass. Berlin.
- Mann, Heinrich (1976 a): Werkauswahl in 10 Bänden . Düsseldorf. ; Ders. (1976 b): The blue Angel. Trans. by Howard Fertig. New York.
- Mann, Thomas (1974) : Gesammelte Werke in 13 Bänden . Frankfurt/M.
- Martini, Fritz (1984) : Deutsche Literaturgeschichte. . Stuttgart .
- Mendelsohn, Peter de (1975): Der Zauberer. Frankfurt / M .
- Michels, Volker (Hg.) (1977) : Materialien Zu Hesses . Glasperlenspiel . Frankfurt/M.

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

- Müller, Friedrich Max (1873): Deutsche Liebe. Leipzig.
- Papenfuss, Dietrich und Jürgen Söring (Hg) (1976): Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland. Stuttgart.
- Hildebrand, B. (Hg.) (1978): Zur Struktur des Romans. Darmstadt.
- Pfeifer, Martin (Hg.) (1977) : Hermann Hesses Weltweite Wirkung, 1. Bd; 2. Bd. (1979); Ders. (1980): Hesse Kommentar zu sämtlichen Werken. München.
- Reiss, Katarina (1971) : Möglichkeiten und Grenzen der Uebersetzungs. - Kritik München.
- Rix, Walter (Hg.) (1980): Hermann Sudermanns Werk und Wirkung. Würzburg.
- Rüdiger, Horst (1981): Europäische . Literatur - Weltliteratur. In: Komparatistik. Heidelberg.
- Schmeling, Manfred (Hg.) (1981): Vergleichende Literaturwissenschaft. Wiesbaden.
- Schlegel, Goetz (1977): Deutsch-arabisches Wörterbuch. Wiesbaden.
- Schröter, Klaus (1967): Heinrich Mann. Reinbek. Hamburg.
- Schütz, Eberhard und Jochen Vogt (1977) : Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Opladen.
- Thomas - Mann 1875 — 1975: Vorträge. Frankfurt/ M. 1977 .
- Tibi, Bassam (1971) : Zum Nationalismus in der 3. Welt. . Frankfurt/M Ders. (1981): Die Krise des modernen Islams. München.
- Wagenbach, Klaus (1979): Franz Kafka. Reinbek .

المراجع والمصادر باللغات الأجنبية :

- Wahrig, Gerhard (1980): Deutsches Wörterbuch. München.
- Warning, Rainer (Hg.) (1975): Rezeptionsästhetik. München.
- Weisstein, Ulrich (1962) : Heinrich Mann. Tübingn.;
- Ders. (1968): Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Stuttgart .
- Welzig, Werner (1970): Der deutsche Roman im 20. . Jahrhundert. Stuttgart .
- Wilpert, Gero V. (1979): Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart .
- Wilss, Wolfgang (Hg.) (1981): Uebersetzungswissenschaft. Stuttgart .
- Youssef, Magdi (1976): Brecht in Aegypten. Bochum .
- Zeller, Bernhard (1978): Hermann Hesse. Reinbek .
- Zima, Peter (1978): Dialektik zwischen Totalität und . Fragment. In: H. - J. Schmitt (Hg.): Der Streit um Georg Lukacs. Frankfurt/. M.



الفهرس

٧	— توطئة
١١	— مقدمة
٢٧	— استقبال الأدب الألماني عربياً : لمحة تاريخية
	١ — البدايات ٢ — موجتا أودفيج و. زفايغ
	٣ — شيلر وغوته ٤ — مختارات ٥ — الموقف الراهن .
٥١	— استقبال هانيريش مانّ عربياً
	١ — رواية « الملاك الأزرق » ٢ — رواية « الخنوع »
٧٢	— توماس مانّ في العالم العربيّ
	١ — رواية « آل بودنبروك » في ترجمتها العربية
	٢ — « آل بودنبروك » وثلاثية نجيب محفوظ
	٣ — كيف استقبل توماس مانّ نقدياً .
٩٥	— استقبال روايات هرمان هيسة
	١ — بداية ٢ — « بيتر كامينتسيند » أم « قصة شاب » ؟
	٣ — « لعبة الكريات الزجاجية » ٤ — « ذئب البراري »
	٥ — الانتشار المحدود .
١٢٥	— الأديب المتهم فرانتس كافكا
	١ — البدايات النقدية ٢ — رواية « المحاكمة »
	أو « القضية » ٣ — « القضية » ورواية « في المنفى »

- لجورج سالم - ٤ - رواية « القصر » ٥ - الجدل العربي
حول صهيونية كافكا .
- ٢٠٠ - هاينريش بول أو الاستقبال المتعثر
- ١ - شهرة بلا استقبال . ٢ - رواية « الشرف الضائع »
- ٣ - نتائج وآفاق .
- ٢١٢ - تأملات ختامية
- ٢١٢ - الهوامش
- ٢١٩ - المراجع والمصادر

* * *

٢٠٠٠ ط ١ / ١٩٩٣



الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٣

في الاقطار العربية ما يماثل
١٧٠ ل.س.

سعر النسخة داخل القطر
٨٥ ل.س.